

BIHS
V⁷



BIBLIOTHECA
UNIV. JAGELL.
CRACOVENSIS

cal. komp.

905670

t. 2

Mag. St. Dr.

II

~~E. II. 6.~~

T. II. 7.

BIBLIOTHECA

c. r. gymnasii

Praemisliensis

N^o

7876/206
2500₂



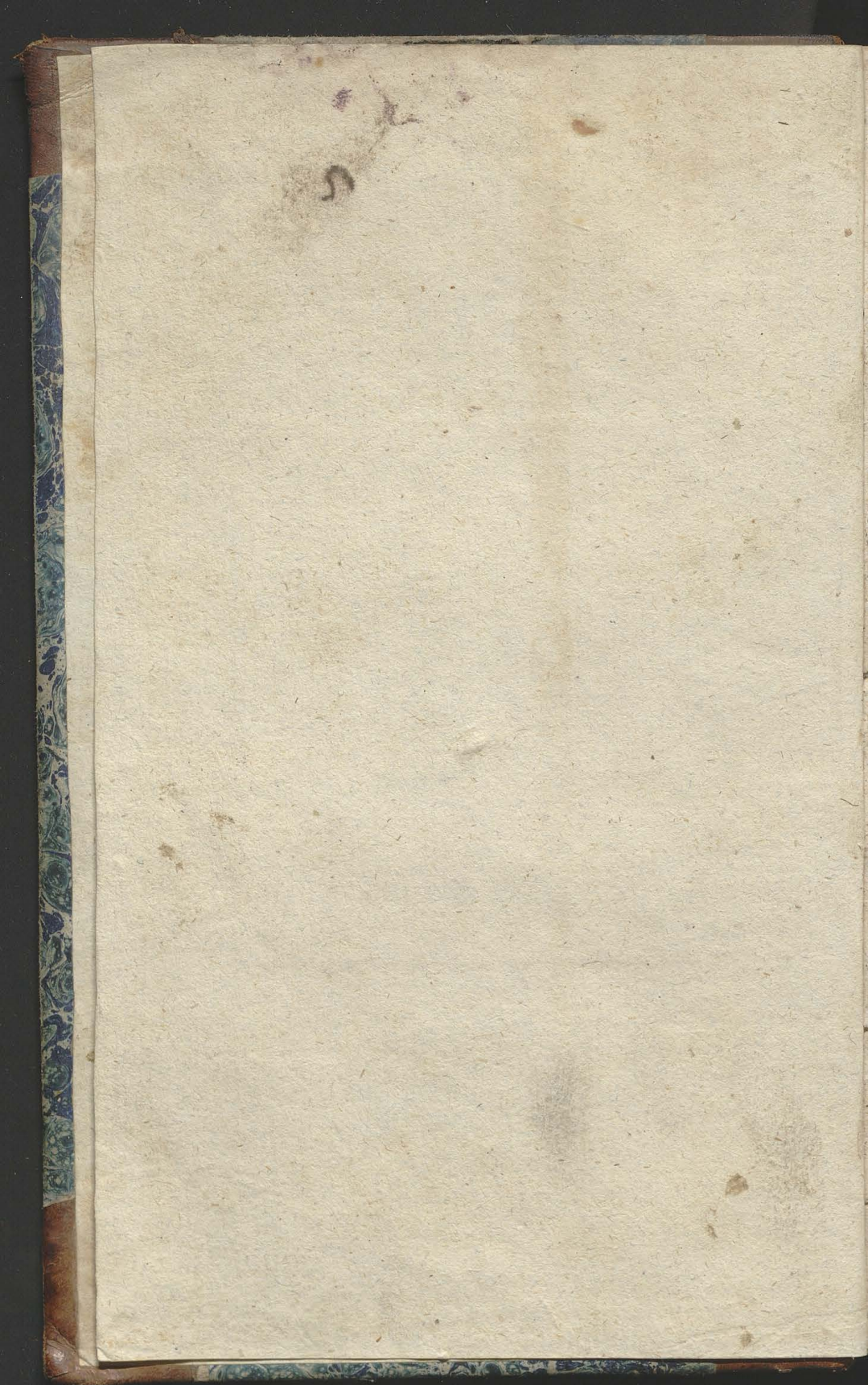
Mag. St. Dr.

905670 II

~~L. 973. a~~

7876

XIX



Allgemeine Theorie
der
Schönen Künste

No 2473

in einzeln,
nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter
auf einander folgenden, Artikeln
abgehandelt,

von

Johann George Sulzer,
Mitglied der Königl. Academie der Wissenschaften in Berlin etc.

Zweyter Theil.



Neue vermehrte zweyte Auflage.

Leipzig,
in der Weidmannschen Buchhandlung, 1792.

BIBLIOTHECA
UNIV. CRACOV.
CRACOVILNSIS

905670

II
— 1/2



24612

II-2

181. 100.

St Dr. 2016 D. 81/64(48)



C.

C.

(Musik.)

Mit diesem Buchstaben bezeichnen wir in Deutschland die fünfte Sante unsrer diatonischchromatischen Tonleiter. Ihre Länge verhält sich gegen die Länge der ersten Sante C, wie $\frac{4}{3}$ zu 1; so daß E gegen C eine reine große Terz ausmacht. Dieser Ton wird aber auch selbst als ein Grundton, oder eine *Tonica* gebraucht, und zwar sowohl in der harten Tonart E dur, als in der weichen E mol. Die Tonleitern in beyden Fällen sind im Artikel Tonart zu sehen.

Ebenmaaß.

(Schöne Künste.)

Eine solche Uebereinstimmung der Theile in Ansehung der Größe, die keinen derselben besonders, zum Nachtheil der andern oder des Ganzen, merkbar macht. Also hat ein Gegenstand sein gehöriges Ebenmaaß, wenn jeder Theil die ihm, nach sei-

ner Verhältniß zum Ganzen zukommende, Größe hat. Durch das Ebenmaaß werden einige Theile groß und andre klein, jeder nach seinem Rang in den Verhältnissen; durch dasselbe ist der Rumpf an dem menschlichen Körper sein größter, und der Kopf sein kleinster Haupttheil. Die Wirkung des Ebenmaaßes auf unsre Vorstellung ist die Ruhe oder Befriedigung derselben, weil durch sie die mannigfaltigen Theile eines Gegenstandes ihr Gleichgewicht unter einander bekommen, daß der Gegenstand nicht einseitig, oder eintheilig, sondern mit allen seinen Theilen zugleich, als ein einziges Ding, oder ein wahres Ganzes erscheint, ohne welches Gleichgewicht kein Gegenstand schön seyn kann: deswegen das Ebenmaaß auch der Grund der Schönheit ist.

Das Ebenmaaß der Theile ist also eine allgemeine Eigenschaft aller Werke des Geschmacks, weil sie dadurch zu einem harmonischen Ganzen werden. Es erstreckt sich aber nicht nur auf die verhältnißmäßige

Größe, sondern auch auf die Ausarbeitung der Theile. Wenn ein besonderer Theil eines Gemähltes fleißiger, als seine Stelle oder seine Wirkung zum Ganzen es erfordert, bearbeitet wäre, so würde dieses auch das Ebenmaaß stören. Denn jeder Theil muß in allen Absichten gerade so seyn, wie die Wirkung des Ganzen es erfordert.

Diese Beobachtung des Ebenmaaßes ist die Wirkung einer überaus scharfen Beurtheilungskraft, oder des feinsten Geschmacks. Es ist aber offenbar, daß nur die genaue und bestimmte Vorstellung des Ganzen, mit allen seinen Theilen, dasselbe möglich macht. Wer nicht vermögend ist, das Ganze auf einen Blick richtig zu übersehen und genau zu fassen, der fühlt weder Ebenmaaß noch Abweichung davon. Um also diesen wichtigen Theil der Kunst zu besitzen, muß man sich unaußerlich üben, die Fertigkeit zu erlangen, ein Ganzes richtig zu fassen. Der Mahler tritt während der Ausarbeitung sehr oft weit von seinem Gemählde weg, um es im Ganzen zu übersehen, und der Tonsetzer hört in einiger Entfernung die erste Ausführung seiner Arbeit an. Dem Redner und dem Dichter aber wird dieses bey einiger Größe des Werks am schwersten. Darum muß ein Dichter sich äußerst angelegen seyn lassen, sein Werk, eh' er die letzte Hand daran legt, nach allen einzelnen Theilen im ganzen Plan zu übersehen. Nur der, welchem das ganze Werk so geläufig ist, als wenn er sich einen einzigen Gedanken vorstellte, ist fähig alle Theile, in Absicht auf das Ebenmaaß, zu beurtheilen.

Auch der Baumeister hat eine beträchtliche Zeit nöthig, sich den Plan eines großen Gebäudes mit allen seinen Theilen so bekannt zu machen, daß er mit Leichtigkeit je-

den Theil in der Vorstellung des Ganzen fühle.

Es ist also eine für jeden Künstler zur Cultur des Genies sehr nützliche Übung, sich aus vielen und mancherley Theilen zusammengesetzte Gegenstände im Ganzen so oft vorzustellen, bis er es mit Leichtigkeit übersehen, und jedes einzelne auf einmal bemerken kann. Nur die Genien der ersten Größe sind im Stand, ganz große und aus sehr viel Theilen bestehende Gegenstände auf einmal zu übersehen, und es ist allemal, auch blos in Rücksicht auf diesen Theil der Kunst, ein schweres Werk, in einer weitläufigen Epöee das Ebenmaaß der Theile zu beobachten.

Aber die blos mechanische Fassung des Ganzen ist zur Erreichung des Ebenmaaßes nicht hinlänglich; man muß dabey auch empfinden, von welcher Natur und von welcher Wirkung das Werk im Ganzen seyn soll. Denn nur dadurch kann man fühlen, ob jeder Theil seine angemessene Wirkung im Ganzen thut, und ob jeder in seiner besondern Natur mit dem Wesen des Allgemeinen übereinkommet.

Aus diesen Anmerkungen kann man den allgemeinen Schluß ziehen, daß ein ganz anderes Genie zu großen und weitläufigen, als zu kleinen Werken gehöre. Ein Tonsetzer kann einen Menuet oder ein Lied färfreßlich setzen, und ganz ungeschickt seyn, eine Ouverture, oder einen Chor zu machen. Ein Dichter kann der erste Odendichter und ein sehr schlechter epischer oder dramatischer Dichter seyn; und der Baumeister, der ein Wohnhaus auf das vollkommenste angeben kann, muß darum sich nicht einbilden, Talente genug zu haben, einen Pallast anzugeben. Die großen Arbeiten in jeder Art sind nur für die größten Künstlergenien.

(*) Da

(*) Da Ebenmaß, (Symmetrie und Eurythmie) in dem eigentlichen Sinne des Wortes, nur von Werken der Baukunst gebraucht wird: so gehört, unter mehreren, das 2te und 3te Buch aus dem 1ten B. von Militias Grundf. der bürgerlichen Baukunst, S. 165 u. f. d. deutschen Uebers. hieher, worin, von den architectischen Verhältnissen; vom Sehen in Absicht auf die Architectur; von den allgemeinen Verhältnissen der Fassaden; vom Verhältniß der Theile mit dem Ganzen der Fassaden; von den allg. Verhältnissen im Innern der Gebäude; vom Verhältniß der Theile mit dem Ganzen, im Innern der Gebäude; von der Natur der Wohlgeretheit (Eurythmie); von der Ordnung; von der Einheit; von der Simplicität; von der Abwechselung; vom Contrast; von der zunehmenden Schönheit in Verzierungen, als von den Bestandtheilen der Symmetrie und Eurythmie, gehandelt wird.

Edel.

(Schöne Künste.)

Man nennt in allen Gattungen sittlicher Dinge, die den Geschmak betreffen, dasjenige edel, was sich von dem gemeinen seiner Art durch einen erhöhten Geschmak unterscheidet. Das Edle im metaphorischen Sinn scheint allemal sich auf etwas sittliches zu beziehen; denn man hört nie von edlem Verstand, oder von edler Ueberlegung, sondern von edlem Betragen, von edlen Gefinnungen sprechen. Eigentlich liegt also das Edle in den Empfindungen, welche gemein oder auch unedel sind, wenn sie durch keine Ueberlegung, durch keinen verfeinerten Geschmak, der das Bessere dem Schlechtern, das Woltschickliche dem weniger Schicklichen, das Wolansändige dem weniger Anständigen vorzieht, erhöht worden.

Demnach besteht das, was den Geschmak und die Sinnesart edel

macht, darin, daß man bey ästhetischen und sittlichen Gegenständen das, was feiner, schöner, überlegter, schicklicher, mit einem Worte, vollkommener ist, dem weniger vollkommenen nicht nur vorzieht, wenn beyde vorhanden sind, sondern das Vollkommene bey Empfindung des Unvollkommenen sucht und fühlt. Es giebt Menschen, denen in Absicht auf die erwähnten Arten der Gegenstände fast alles gleichgültig ist, die nicht empfinden, daß eine Art sich auszudrücken feiner und ausgesuchter ist, als eine andre; daß ein Ton der Stimme vor dem andern etwas gefälliges hat; daß einige äußerliche Manieren vor andern etwas vorzügliches haben; diese Menschen sind von gemeinem, nicht edlem Geschmak. Diejenigen, die alle Empfindungen ohne Ueberlegung und ohne Wahl äußern, die darin weder Anstand, noch Grade, noch Verhältniß empfinden, sind Menschen von gemeiner, nicht edler Sinnesart.

Es erhellet hieraus, daß die Betrachtung des Edlen der Theorie der schönen Künste wesentlich zugehöre. Denn da sie unmittelbar auf die Erhöhung und Verfeinerung der untern Seelenkräfte, folglich auf die Veredlung derselben abzielen: so muß das Edle nothwendig eine Eigenschaft jenes Gegenstandes der Kunst seyn; das Uedle, Niedrige oder Gemeine kann in den schönen Künsten nicht anders, als zum Gegensatz und zur Erhöhung des Edlen gebraucht werden, so wie der Schatten zur Erhöhung des Lichts dienet.

Es ist also eine allgemeine und wesentliche Regel, daß in den Werken der schönen Künste alles edel seyn müsse, außer in dem Fall, da man zu Erhöhung des Edlen, mit guter Wahl, dem Uedlen einen Platz vergönnet. In den Werken des Geschmaks muß alles und jedes von ei-

ner Wahl zugehen, durch welche der Künstler das Vollkommene in jeder Art dem Unvollkommenem vorgezogen hat. Was nicht deutliche Spuren dieser Wahl an sich hat, ist in Absicht auf den Geschmack ein schlechtes Werk. Das Uedle aber kann da gebraucht werden, wo Spott oder Verachtung zu erwecken ist. Dazu hat Homer seinen Therites und so manchen unedlen Menschen unter den Freyhern der Penelope gebraucht; und aus dieser Absicht hat Butler in seinem Hudibras nichts, als niedrige und unedle Personen und Auftritte gewählt; beydes zeuget von Wahl und Geschmack. Aber wenn Paul von Verona, wenn Rembrand und so mancher Niederländer in ernsthaften Vorstellungen Personen, die nichts verächtliches haben sollen, von niedrigen und unedlen Gesichtsbildungen, Gebehrden, Stellungen und Handlungen einführen, so ist es Mangel der Wahl und der Empfindung des Edlen.

Daß auch Kenner der Kunst von so vielen Gemälden niederländischer Meister, darin man das Edle ganz vermißt, mit großem Lobe sprechen, daß solche Stücke von Sammlern sehr hoch gehalten werden, beweist nichts gegen den vorher angenommenen Grundsatz des Geschmacks. Man schätzt solche Werke deswegen, weil darin Theile der Kunst, nämlich die Haltung und das Colorit in der Vollkommenheit erscheinen.

Das Edle zeigt sich entweder in der Sache selbst, oder in der Art des Vortrages; beydes muß immer zusammen seyn. Ein edler Gedanken kann durch einen schlechten Ausdruck verdunkelt werden, die edelste Handlung durch eine schlechte und gemeine Art, viel von ihrem Werth verlieren; ein Gebäude von edlem und großem Ansehen, in so fern man es im Ganzen betrachtet, kann durch überhäufte, gemeine und pöbelhafte

Verzierungen schlecht werden. Darum sollen nicht nur edle Gegenstände gewählt, sondern auch das Zufällige darin ihrer edlen Natur richtig angemessen werden.

Jeder Künstler hat sich unaufhörlich zu bestreben, seinen Geschmack und den sittlichen Theil seiner Seele immer mehr zu veredeln. Denn obgleich das Gefühl, wodurch wir schnell, und oft uns selbst unbewußt, das edlere dem gemeinern vorziehen, eine Gabe der Natur ist, so kann es doch durch Uebung und Studium sehr gestärkt und allmählig zur Gewohnheit gemacht werden.

Wer das Glück hat, von Jugend auf mit Menschen von feinerem Gefühl und einer edlern Lebensart umzugehen, dessen Geschmack wird allmählig zu dem edlern gebildet. Wer aber von dem Glück diese Wohlthat nicht erhalten hat, der muß desto aufmerksamer das Genie und den Geschmack der besten Werke der Kunst alter und neuer Völker studiren. Mit Vorbergehung aller Schriftsteller und Künstler, die nur einen zufälligen Ruhm, aus irgend einem mechanischen Theil der Kunst, oder nur einen vorübergehenden Beyfall erhalten haben, muß er sich an die ersten und classischen Männer jeder Art halten; an die, die nicht bloß bey ihrer Nation, sondern bey allen Völkern, wo der Geschmack aufgekommen ist, für die ersten in ihrer Art gehalten werden. Für junge, noch ungebildete Genies, wenn die Natur sie nicht vorzüglich bedacht hat, ist es allemal gefährlich, gutes, mittelmäßiges und schlechtes durch einander zu lesen, oder zu sehen. Es gehört ein ausnehmendes Genie dazu, sich nach schlechten Mustern zu bilden, und gut zu werden.

Der deutsche Künstler hat vorzüglich nöthig, seinen Geschmack durch fleißiges Studium der Alten, und der größten Ausländer zu bilden. Hat

Horaz

Horaz seinen Römern sagen dürfen, daß sie die griechischen Muster nie aus den Händen lassen sollen, so kann auch ein Deutscher seine Mitbürger an fremde Schulen verweisen.

Man würde es vergeblich leugnen, daß Deutschland im Ganzen genommen, in Ansehung des Edlen in dem Geschmak, bis ist noch weit, nicht nur hinter den Alten, sondern auch hinter mancher neuern Nation zurückbleibe. Dieser Mangel ist in den redenden Künsten noch weit fühlbarer, als in den andern. Die meisten Deutschen arbeiten für den Geschmak in den ersten Aufswallungen eines jugendlichen Genies, und hören zu der Zeit auf, da sie hätten anfangen sollen. Selten bekommt man das Gefühl des Edlen in den Hörsälen der Universitäten, und in dem Umgang mit der jüngern Welt, welche zu lebhaft empfindet, um immer fein zu wählen. Eine edlere Art zu denken und zu empfinden erlanget man insgemein erst alsdenn, wenn man alle Arten der sittlichen und ästhetischen Gegenstände vielfältig und sehr öfters vor Augen gehabt, und den verschiedenen Ton ähnlicher Gegenstände genau bemerkt hat.

Dieses sey nicht gesagt, um jemanden, der, noch nicht völlig reif, sich in redenden Künsten öffentlich gezeigt hat, zu tadeln oder zu beleidigen; denn die Absicht dieser Anmerkungen geht bloß dahin, einigen unsrer schönen Geister diese wichtige Erinnerung zu geben, daß sie, da es ein Haupttheil ihres Berufs ist, einen edlen Geschmak und eine edle Sinnesart unter ihrer Nation auszubreiten, ein so wichtiges Werk nicht eher unternehmen sollen, bis sie selbst diese schönen Wirkungen der Künste an ihren eigenen Gemüthern erfahren haben. Weder das Feuer des Genies, noch eine lebhafte Einbildungskraft, noch starke Empfindungen, sind dazu hinreichend. Das

feine Gefühl der besten Art zu handeln und seine Empfindungen zu äußern, dieses Gefühl, das die, nie deutlich zu zeichnenden Gränzen, zwischen dem gemeinen und dem edlen, zwischen dem feinen und dem grobbern, zwischen dem gezwungenen und dem natürlichen, sicher empfindet, ist die Frucht eines langen und scharfen Nachdenkens, und eines sehr anhaltenden Beobachtungsgeistes.

Nirgend zeigt sich aber der Mangel des Edlen sichtbarer, als auf der deutschen Schaubühne, wo es überaus selten ist, daß ein deutscher Patriot, ohne roth zu werden, Leute von feinem Geschmak unter den Zuschauern erblicket; so sehr oft fallen sowol die Dichter, als die Schauspieler in das gemeine, und wol gar in das pöbelhafte, oder auch in das verstiegene und in das kindische. Wir haben also sehr große Ursache, die Alten und die besten der neuern Ausländer noch nicht von der Hand zu legen, sondern sie so lange zu Mustern zu nehmen, bis unser Geschmak eine reifere Ausbildung wird bekommen haben.



Den Begriff vom Edlen hat Hr. Eberhard in seiner Theorie der schönen Wissenschaften S. 52. S. 38. zu bestimmen gesucht. — Von dem Edlen in den redenden Künsten, handeln, unter mehrern, abgleich nur in Rücksicht auf Schreibart, Hr. Klopstock in der ersten Fortsetzung der Fragmente über Sprache und Dichtkunst, Hamb. 1779. 8. S. 9. — Ant. Klein, in der Schrift vom Edlen und Niedrigen im Ausdrücke, Mannh. 1781. 8. und im 2ten B. S. 374 der Litterarischen Chronik, Bern 1786. 8. — Chr. Adelung in f. W. Ueber den deutschen Styl, im 7ten Kap. des 1ten Bds. S. 206 der 3ten Aufl. — Von dem Edlen in den bildenden Künsten handelt, bepläufig, Hagedorn, in der 10ten Betr. S. 141 seiner Betr. über die Malerey. — Auch gehört, im Ganzen,

das eilfte Kap. aus Home's Elements of Criticism, Von der Würde und der Unmuth, und ein Theil des 14ten Abschn. aus F. J. Nibels Theorie der sch. Künste, S. 249 der ersten Ausg. hieher. — Vom Edeln, im Charakter der Gebäude, wird, unter mehrern, in den Untersuchungen über den Charakter der Gebäude, Leipz. 1788. 8. S. 164 gehandelt. —

Eigenthümliche Farbe.

(Mahlern.)

Mit diesem Worte bezeichnen wir das, was man sonst Localfarbe nennt, nämlich die natürliche Farbe eines Körpers, z. E. die rothe Farbe eines Kleides von Scharlach, in so fern sie durch den Ort, wo der Körper steht, in ihrer Art eingeschränkt wird. Wenn man die Wissenschaft der Localfarben recht verstehen will, so bedenke man zuvörderst, daß die Farbe eines jeden Körpers nichts anders sey, als ein auf ihn fallendes und von ihm ins Auge prallendes Licht. Dieses kann von unendlich verschiedener Art seyn, sowol in Ansehung der Stärke, als in Ansehung seiner übrigen Eigenschaften. Wenn das hellste Sonnenlicht auf einen Körper fällt, so giebt es ihm eine andre Farbe, als wenn er schwächer ist; und jeder Grad der Stärke dieses Sonnenlichtes bringt im Körper eine andre Farbe hervor, ob sie gleich von derselben Art bleibt. Dasselbe Stük Scharlach hat eine andre Farbe, wenn die Sonne sehr hell darauf scheint, als wenn sie schwach scheint; und in diesem Fall wieder eine andre, als wenn das bloße Tageslicht darauf fällt; und auch in diesem wieder eine andre, wenn der Tag heller ist, als wenn er dunkel ist, anders wenn das hellere oder dunklere Tageslicht unmittelbar darauf fällt, oder es erst durch vielerley Abpressungen trifft. Dennoch wird

es immer Scharlach genannt, weil es nicht möglich wäre, diese unzähligen Grade der Scharlachfarbe mit so viel verschiedenen Namen zu benennen.

Eben so groß wird die Mannigfaltigkeit der eigenthümlichen Farbe des Körpers durch die verschiedenen Arten sowol des ursprünglichen, als des zurückgeworfenen Lichts. Das Sonnenlicht giebt dem Körper eine andre Farbe, als das Licht einer Lampe, oder einer Wachskerze, oder das blaue Licht des Himmels. Denn das ursprüngliche Licht, welches auf den Körper fällt, hat schon eine herrschende Farbe, ist entweder weiß, gelb, roth, blau oder von andrer Art, und muß demnach nothwendig der Farbe des Körpers ein anderes Ansehen geben.

Drittens wird die eigenthümliche Farbe des Körpers durch die Vermischung mehrerer Arten des Lichts wieder neu eingeschränkt. Es kann röthliches und blaues Licht zugleich auf den Körper fallen. Die Vermischung beider bringt eine abgeänderte Farbe hervor. Endlich ändert sich die Farbe auch nach Beschaffenheit des Raums, der zwischen dem Auge und dem Körper ist. Das Licht der auf- oder untergehenden Sonne ist ganz anders, als das Licht der hohen Mittagssonne, weil es durch eine mehr mit Dünsten angefüllte Luft geht; und das Licht des Körpers, das durch ein gefärbtes Glas in die Augen fällt, ist ganz anders, als wenn es blos durch die Luft geht; in der Luft anders, wenn sie rein als wenn sie voll Dünste ist, anders wenn der Körper entfernt, als wenn er nahe ist.

Die Farbe eines jeden im Gemählde vorkommenden Körpers, in so fern sie durch alle diese Umstände eingeschränkt wird, ist das, was die Mahler die Localfarbe, und wir die eigenthümliche Farbe desselben nennen.

Die

Die eigenthümlichen Farben aller einzeln Gegenstände eines Gemähl- des, in eine einzige Haupterleuch- tung geschickt verbunden, machen die Harmonie der Farben aus. Wüth- in kann diese, und folglich die Einheit in der Farbe und die allgemeine Hal- tung, ohne die Wissenschaft der Lo- calfarben nicht erreicht werden.

Diese Wissenschaft betrifft zwey Hauptpunkte: die eigenthümliche Farbe jedes einzeln Gegenstandes muß wahrhaft, oder natürlich seyn; zugleich aber muß sie eine gute Wir- kung zur Haltung des Ganzen thun. Jener Punkt betrifft die Wissenschaft, die für einen Gegenstand gewählte Farbe, nach Beschaffenheit des Lichts und der Erleuchtung, zu bestimmen. Wenn man z. B. angenommen hat, daß eine Figur des Gemähl- des einen Purpurmantel zur Bekleidung haben soll, so ist zu überlegen, welcher Grad der Purpurfarbe sowol an hel- len, als an dunkeln Stellen genom- men werden soll. Man sieht, daß diese Frage die ganze Farbenmi- schung, die Wissenschaft der Wie- derscheine und der Schattirungen, in sich begreife. Weil man aber ins- gemein nur alsdenn die Localfarben nennt, wenn man ihre Wirkung auf das Ganze betrachtet, so wollen wir nur von diesem zweyten Punkt spre- chen, da von dem ersten in andern Artikeln gesprochen worden.

Wir betrachten demnach hier die Wissenschaft der Localfarben, nur in so fern sie dienet, dem Ganzen die Harmonie und Haltung zu geben. Wir setzen zum voraus, daß der Mahler sein Werk erst auf der Lein- wand gezeichnet habe, und daß er je- zo sich mit der Wahl der Farbe eines jeden einzeln Gegenstandes beschäf- tige. Einige dieser Farben sind ganz willkürlich, z. E. die Farbe der Klei- der; hingegen sind auch andre, die nur zum Theil willkürlich sind, wie z. E. die Farbe des hellen Himmels,

die mehr oder weniger blaß, hell oder dunkel kann gewählt werden; noch andre sind gar nicht willkürlich, als das Grüne des Grases oder der Bäume. Ueberall, wo eine Wahl statt hat, muß der Mahler auf die beste Uebereinstimmung und die voll- kommenste Haltung des Ganzen se- hen. Jede dieser beyden Absichten erfordert viel Erfahrung und Ueber- legung.

Noch ehe er die geringste Entschlies- sung in Ansehung der Localfarben nehmen kann, muß er die Art seines Colorits, den Ort der Scene, den Grad des allgemeinen Lichts und der Einschränkung desselben genau erwo- gen haben. Wenn er sich dieses al- les fest eingepägt und ganz geläufig gemacht hat, so kann er an die Lo- calfarben denken. Versäumt er diese vorläufigen Bestimmungen, so wird er oft, wenn sein Gemähl- de ganz angelegt, oder wol gar halb ausgemahlt ist, alles wieder umarbei- ten müssen, weil eine einzige Local- farbe, die er unrecht gewählt hatte, ihm Harmonie oder Haltung zer- nichtet. So wie der Tonsetzer bey seiner Melodie die Harmonie nicht ei- nen Augenblick bey Seite setzen kann, so muß der Mahler, wenn er ans Farbengeben denkt, gar alles was zum Gemähl- de gehört, die Anord- nung, die Gruppierung, das Licht und alles übrige beständig vor Au- gen haben.

In Sachen, die so sehr auf lange Erfahrungen ankommen, wo so gar vielerley auf einmal und als eine einzige Hauptvorstellung der Einbil- dungskraft vorschweben muß, ist es fast unmöglich und auch unnütze, be- sondre Regeln zu suchen. Man muß sich begnügen, den Künstler über- haupt auf alle wesentliche Umstände aufmerksam zu machen.

In der Wahl der eigenthümlichen Farben habe der Mahler die Harmo- nie des Ganzen beständig vor Augen.

Ist er genöthiget zwey Farben neben einander zu setzen, die sich schwer vereinigen, so suche er sich durch die Dämpfung der einen durch starken Schatten, oder durch verbindende Widerscheine zu helfen. Es kommt hiebey fast alles auf die Wahl des Lichts und der Erleuchtung an. Hat er z. B. sein Gemälde so angeordnet, daß der hinterste Grund gegen den vordern zu helle wird, so wähle er eine stärkere Erleuchtung für diesen und eine schwächere für jenen.

In Ansehung der Haltung bietet sich eine ganz einfache Regel von selbst an. Wo das Licht und der Schatten in dem Grade, den sie auf gewissen Stellen haben müssen, nicht hinreichen, den Gegenstand genug zu heben oder zu dämpfen: da wähle man im ersten Falle sehr helle, im andern sehr dunkle, eigenthümliche Farben: jene müssen oft die Stelle des hellern Lichts, diese aber des Schattens vertreten. Mancherley sehr feine, aus Betrachtung wirklicher Gemälde genommene Anmerkungen über die Localfarben wird man in des Hrn. von Hagedorn Betrachtungen über die Malhercy finden.



Von der eigenthümlichen Farbe handelt, unter mehreren, Hagedorn, in seiner Betrachtung über die Malhercy, gelegentlich in der 13ten Betr. S. 80, in der 45ten Betr. S. 645. — De Piles in dem Cours de Peinture, S. 304. Par. Ausgabe von 1708. —

Einbildungskraft.

(Schöne Künste.)

Das Vermögen der Seele die Gegenstände der Sinnen und der innerlichen Empfindung sich klar vorzustellen, wenn sie gleich nicht gegenwärtig auf sie wirken. Es ist also eine Wirkung der Einbildungskraft, daß wir uns eine Gegend, die wir

ehedem gesehen haben, mit einiger Klarheit wieder vorstellen, ob sie gleich nicht vor unsern Augen ist. Insgemein erstreckt sich der Begriff dieser Fähigkeit noch etwas weiter, indem man ihr auch noch das zuschreibt, was wir die Dichtungskraft genannt haben *).

Die Einbildungskraft ist eine der vorzüglichsten Eigenschaften der Seele, deren Mangel den Menschen noch unter die Thiere erniedrigen würde; weil er alsdenn, als eine bloße Maschine, nur durch gegenwärtige Eindrücke und allemal nach Maaßgebung ihrer Stärke würde in Wirksamkeit gesetzt werden. Wir betrachten sie aber hier nur, in so fern sie eine der vorzüglichsten Gaben des Künstlers ist, und ihre Wirkung an den Werken des Geschmacks bewundern läßt. Sie ist eigentlich die Mutter aller schönen Künste, und durch sie unterscheidet sich der Künstler vorzüglich vor andern Menschen, so wie der Philosoph sich durch den Verstand unterscheidet.

Zwar wird kein Mensch ohne Einbildungskraft gefunden; aber nur der kann ein Künstler werden, in dessen Seele sie mit vorzüglicher Lebhaftigkeit wirkt. Das Wesen der schönen Künste besteht darin, daß sie für jeden gegebenen Fall, da man auf die Gemüther andrer Menschen wirken soll, die Vorstellungen in denselben erwecken, welche die verlangte Wirkung mit vorzüglicher Kraft hervorbringen. Da aber nichts stärker auf uns wirkt, als die Gegenstände der Sinnen und der unmittelbaren Empfindung, so müssen die Künste, durch Hülfe der Einbildungskraft des Künstlers, aus der ganzen Natur die sinnlichen Gegenstände zusammenbringen, deren Wirkung in jedem Fall nöthig wird. Wessen Einbildungskraft leicht und schnell, bey jeder natürlichen Veranlassung, das, was

*) S. Dichtungskraft.

was er jemal von sinnlichen Dingen mit vorzüglicher Wirkung gefühlt hat, wieder gleichsam an seine Sinnen zurückbringt, der kann, wenn es ihm sonst nicht an Erfahrung fehlt, fast allezeit, welche Empfindung er will, in sich selbst hervorbringen. Kommt nun zu dieser Wirkung der Einbildungskraft die Gabe und die Fertigkeit, durch die schicklichsten Zeichen von dem, was er selbst sich vorstellt, ähnliche Vorstellungen auch in andern zu erwecken, so ist er ein Künstler. Demnach ist die Einbildungskraft, wie gesagt worden, die Mutter der schönen Künste. Durch sie liegt die Welt, so weit wir sie gesehen und empfunden haben, in uns, und mit der Dichtungskraft verbunden wird sie die Schöpferin einer neuen Welt. Dadurch erschaffen wir uns mitten in einer Wüste paradiesische Scenen von überfließendem Reichthum und von reizender Annehmlichkeit; versammeln mitten in der Einsamkeit diejenige Gesellschaft von Menschen, die wir haben wollen, um uns, hören sie sprechen, und sehen sie handeln.

Man schreibt der Einbildungskraft Leichtigkeit zu, wenn sie bey der geringsten Veranlassung eine große Menge sinnlicher Gegenstände sich wieder vorstellt; Lebhaftigkeit, wenn diese wiederkommende Vorstellungen einen großen Grad der Klarheit haben; Ausdehnung, wenn sie viel solcher Vorstellungen auf einmal mit Klarheit hervorbringt: diese drey Eigenschaften hat die Einbildungskraft des Künstlers in höhern Graden, als sie bey andern Menschen sind. Durch die Leichtigkeit der Einbildungskraft wird sein Werk reich an Vorstellungen; durch ihre Lebhaftigkeit geräth er in Begeisterung, und sein Werk gewinnt dadurch das Feine, das auch uns anflammt; ihrer Ausdehnung haben wir hauptsächlich Ordnung, Plan und Ebenmaß in größern Wer-

ken zu danken, und sie macht dem Künstler auch die Wahl des Bessern möglich.

Aber alle diese Vorzüge sind nur noch eine Theil des dem Künstler nothigen Genies. Denn die Einbildungskraft ist an sich leichtsinnig, ausschweifend und abentheuerlich, wie die Träume, die ihr Werk sind, wenn sie allein in der Seele wirkt: allein kann sie den Künstler nicht groß machen. Ein feines Gefühl der Ordnung und Uebereinstimmung muß sie beständig begleiten, um dem Werk, das sie erschafft, Wahrheit und Ordnung zu geben; eine durchdringende Beurtheilungskraft, und starke, aber allezeit auf Wahrheit und auf die wichtigsten Beziehungen der Dinge gegründete Empfindungen, müssen die Herrschaft über sie behalten. Denn weh dem Künstler von vorzüglicher Einbildungskraft, wenn ihr diese Begleiter und Beherrscher mangeln! Sein Leben wird ein immerwährender Traum seyn, und seine Werke werden mehr den Abentheuern einer bezauberten Welt, als den schönen Scenen der wirklichen Natur gleichen. Was für ausschweifende Dinge würde uns nicht Homer von seinen Helden erzählt haben, wenn nicht seine außerordentliche Einbildungskraft durch jene höhere Gaben wäre regiert worden? Wir sehen es an dem Ariost, dem diese Gaben zwar nicht gemangelt haben, bey dem sie aber nicht so herrschend gewesen, daß nicht die stärkere Einbildungskraft bisweilen sich ihres Einflusses entzogen hätte.

Die Einbildungskraft ist zwar unmittelbar eine Gabe der Natur, die sich vielleicht auf feinere Sinnen, auf eine vorzügliche Sinnlichkeit der ganzen Seele, und auf eine große Lebhaftigkeit des Geistes gründet; sie kann aber ohne Zweifel, wie alle andre Gaben der Natur, durch Übung gestärkt

gestärkt werden, und diese Uebung gehört zur Bildung des Künstlers.

Scharfe Sinnen sind der Erfolg einer glücklichen Organisation: aber die Weltweisen lehren uns, daß sie durch Uebung noch mehr geschärft werden. Durch sie erlangt der Mahler ein schärferes Gesicht, mißt Verhältnisse, sieht feinere Abänderungen der Umrisse und Schattirungen der Farben, wo ein andrer mit gleich scharfem Auge sie nicht sieht. Wer sein Gehör wenig in Bemerkung der feinern Modification des Klanges geübt hat, der empfindet bey dem Klang einer Gloße etwas ganz einförmiges, darin er nichts unterscheidet, da das geübtere Ohr des Tonkünstlers eine Menge einzelne Töne darin bemerkt *). Darum befahl Pythagoras seinen Schülern, ihr Gehör täglich an dem Monochord zu üben. Ohne die fleißigsten Uebungen der Sinnen, für welche der Künstler arbeitet, wird seine Einbildungskraft da, wo er sie am meisten nöthig hat, mittelmäßig bleiben. Aber der Dichter, der allein für alle Sinnen arbeitet, muß auch alle durch Uebung verfeinern.

Auch der Hang nach einer allgemeinen Sinnlichkeit, wodurch die Einbildungskraft unterstützt wird, kann durch Uebung vermehrt werden. Hier ist nicht von der gröbern Sinnlichkeit die Rede, von dem bloß thierischen Hang, undeutliche, von allem geistigen Wesen entblößte, nur den Körper reizende Empfindungen zu haben. Je mehr die Seele des Künstlers sich von dieser groben Sinnlichkeit entfernt, je mehr gewinnt seine Einbildungskraft, weil diese Sinnlichkeit die Seele mit Trägheit erfüllt, und ein bloß leidendes Wesen aus ihr macht. Die feinere Sinnlichkeit des Künstlers ist ein Hang, sich den sinnlichen Eindrücken mit Geschmat und Ueberlegung so zu

*) C. Harmonie.

überlassen, daß man jedes reizbare darin bemerkt, ohne es ergründen oder es der Prüfung des Verstandes unterwerfen zu wollen. Der Künstler überläßt sich der angenehmen Empfindung, die der Regenbogen in ihm erweckt, mit Geschmat, indem er jedes einzelne dieser Empfindung besonders, aber doch immer auch alles zugleich empfinden will; er fühlt die Schönheit der Farben, die Harmonie derselben, und die liebliche Wölbung des Bogens, einzeln und doch alles zugleich: da der weniger sinnliche Naturforscher beschäftigt ist, bey dieser Empfindung mehr seinen Verstand, als seine untern Seelenkräfte zu üben. Er will die Entstehung der Farben, und die geometrische Bestimmung der Rundung deutlich erkennen. Dieser Hang, in jeder Vorstellung das einzelne aufzusuchen, abzusondern und mit Deutlichkeit zu fassen, ist der Grund des Untersuchungsgeistes, und zerstört die Sinnlichkeit, die eine Stütze der Einbildungskraft ist.

Es kann einem künftigen Künstler, dessen Einbildungskraft an das Ausschweifende gränzt, nützlich seyn, die strengern Uebungen des Verstandes, durch Erlernung der Wissenschaften, bis auf einen gewissen Grad zu treiben. Ein großer Dichter nennt die Meßkunst ganz richtig den Zaum der Phantasie *); aber der zum Künstler berufene Jüngling muß sich, wo er nicht ein außerordentliches zu allem gleich aufgelegtes Genie hat, nicht zu tief in abgezogene Untersuchungen einlassen; er muß sich vorzüglich bemühen, Begriffe, Wahrheit und allgemeine Kenntniß mehr anschauend in sinnlichen Gegenständen zu empfinden, als durch den reinen Verstand zu erkennen.

Wir haben eine vorzügliche Lebhaftigkeit und Thätigkeit des Geistes mit

*) Haller an Hrn. D. Gessner.

mit zu den Grundlagen einer lebhaften und leichten Einbildungskraft gezählt, und auch diese muß durch Übung vermehrt werden. Jede Seele kann durch Hemmung der Thätigkeit träg werden. Man gebe nur auf die Wirkungen der weiblichen Erziehung Achtung, bey der das erste Gesetz ist, das vornehme Kind von allem, was es in Verlegenheit setzen, von allem, was ihm Nähe machen könnte, von allem, woben ihm eigene Ueberlegung und Anstrengung seiner Kräfte nöthig wären, zurückzuhalten; jeder Begierde und jeder Aeußerung seiner Wirkksamkeit zuvorzukommen. Durch eine solche Erziehung wird der Seele ihre männliche Kraft weggeschnitten, alle Nerven werden schlaff, und man macht aus dem Menschen eine Mißgeburt, der die wesentlichste Eigenschaft eines vernünftigen Geschöpfes, die innere thätige Wirkksamkeit genommen ist.

Aber durch fleißige Übung seiner Vorstellungskräfte erlangt der Geist die Lebhaftigkeit, der er fähig ist. Glücklich hierin ist der, dessen Erziehung frey und thätig gewesen, dessen noch unentwickelte Seelenkräfte hinlängliche Reizung zur Wirkksamkeit empfunden, der schon früh fühlen gelernt, daß durch Aufforderung seiner Kräfte das Gebiet seiner eigenen Wirkksamkeit erweitert, durch Unthätigkeit aber in enge Schranken eingeschlossen werde. Dadurch bekommt der Geist seine Lebhaftigkeit, daß er unaufhörlich gegen alle ihm vorkommende Gegenstände wirksam wird. Dieses sind also die Mittel, der Einbildungskraft ihre völlige Stärke zu geben.

Das nächste, was hierauf zur Bildung eines großen Künstlers gehört, ist, daß er seine Phantasie bereichere. Denn sie ist das Zeughaus, woraus er die Waffen nimmt, die ihm die Siege über die Gemüther der Menschen erwerben helfen. Die Einbildungskraft erschafft nichts

neues, sie bringt nur das, was unsere Sinnen gerührt hat, wieder heran. Also muß sie durch Erfahrung bereichert werden. Der Künstler muß die Gegenstände seiner Kunst zuerst in der Natur gesehen oder empfunden haben; damit sie ihm hernach, wenn er sie gebraucht, wieder gegenwärtig seyn; damit ihre Menge und Mannigfaltigkeit ihm entweder eine gute Wahl verstatten, oder seiner Dichtungskraft Gelegenheit geben, desto glücklicher neue zu erfinden. Also muß er unaufhörlich seine Sinnen für jeden Gegenstand offen halten, daß ihm nichts entgehe; er muß den mannigfaltigen Scenen der Natur und des sittlichen Lebens der Menschen überall nachgehen, sie in mehreren Ländern und unter mehreren Völkern aufsuchen; aber ein scharfer Beobachtungsgeist muß ihn überall begleiten. Was ein guter Kenner *) dem Mahler anrath, kann jedem Künstler zur Lehre dienen, er soll dem Philosophen nachahmen, der auf allen Reisen, auch mitten im Frieden, jede Gegend, die ihm fürs Gesicht kam, mit dem Auge eines Heerführers betrachtete: hier steckte er in Gedanken ein Lager ab; da stellte er seine Posten zur Sicherheit aus; hier rüfte er gegen den Feind an; durch diesen Weg nahm er einen verdeckten Marsch vor: durch dergleichen Betrachtungen bereicherte er seine Einbildungskraft mit allem, was ein Heerführer zur Beurtheilung der guten und schlechten Lage der Dörfer nöthig hat. So hat Homer durch Reisen, durch Beobachtung der Menschen, der Sitten, der Künste, der Beschäftigungen im öffentlichen und im Privatleben, seine Einbildungskraft dergestalt angefüllt, daß sie unerschöpflich an jeder Art der Gegenstände geworden. So muß der Mahler sein Auge, der Tonkünstler sein Ohr, aber der Dichter

*) Iunius de Pictura Vett. L. I. c. 2.



Dichter jeden Sinn unaufhörlich gespannt halten, damit seiner Beobachtung von allen ihm dienenden Gegenständen nichts entgehe. Es würde überaus nützlich seyn, wenn jemand mit hinlänglicher Kenntniß der Sachen, jungen Künstlern zu gefallen, ein Werk schriebe, wodurch sie alle Mittel ihre Phantasie zu bereichern könnten kennen lernen. Einen Versuch hierüber hat Bodmer gemacht *), und der Mahler wird in dem fürtrefflichen Werk des Leonhard Vinci viel dahin dienendes antreffen **).

Einer lebhaften und mit hinlänglichem Reichthum angefüllten Einbildungskraft, die Geschmaç und Beurtheilung zur Begleitung hat, fehlt denn, um die glänzendsten Werke hervorzubringen, nichts weiter, als daß sie zu rechter Zeit gehörig erwärmet werde, und nach Beschaffenheit der Sache eine stärkere oder gemäßigtere Begeisterung in der Seele des Dichters hervorbringe. Wir haben aber an einem andern Orte, sowol die Entstehung, als die wunderbaren Wirkungen dieser erhöhten Wärme der Einbildungskraft in nähere Betrachtung gezogen, und das, was über die Begeisterung gesagt worden, ist als eine Fortsetzung des gegenwärtigen Artikels anzusehen.

Sehr wichtig ist auch die Betrachtung der Einbildungskraft, in so fern die Wirkung eines Werks der Kunst von ihr abhängt. Es giebt tausend Fälle, wo der Künstler nicht alles darstellen kann, was der, für den sein Werk bestimmt ist, sich vorstellen muß, um den ganzen Eindruck zu empfangen, den man auf ihn machen will. Da kommt dem Künstler die Einbildungskraft seines Zuhörers, oder Zuschers zu Hülfe. Wenn diese durch irgend eine in dem Werke liegende Ursache in lebhaftere Wirksam-

keit gesetzt wird, so thut sie alsdann das Uebrige von selbst. Ein zur Zärtlichkeit geneigtes Herz kann durch einen einzigen recht zärtlichen Ton pleglich in die tiefste Empfindung gesetzt werden, weil die Einbildungskraft durch diesen Ton ins Feuer gerathen ist. Und so kann ein einziger strenger Blick des Auges eine furchtsame Seele in den größten Schrecken setzen.

Es ist zur Theorie der Künste höchst wichtig, daß man sich die bewunderungswürdige Wirksamkeit der Einbildungskraft durch genaue Beobachtung besonderer Fälle wol bekannt mache. Dieser Wirksamkeit der Einbildungskraft war es zuzuschreiben, daß das römische Volk, das den Mord des Cäsars schon halb gebilliget hatte, hernach vor Zorn gegen die Mörder halb rasend geworden, als Antonius, nach Ablegung des Testaments des ermordeten Dictators, dessen blutiges Unterkleid öffentlich zeigte. Eben daher machte das eine Wort in der Aeneide Tu Marcellus eris einen so gewaltigen Eindruck auf die Livia.



Außer dem, was in philosophischen Schriften, als in D. Ernst Platners Neuer Anthropologie, Leipz. 1790. 8. im 1ten Hauptst. des 2ten Buches S. 175. Von den materiellen Ideen derjenigen Vorstellungen, welche innerhalb der Phantasie, durch Umbildung der Gedächtniseindrücke hervorgebracht werden, und in s. Aphorismen, B. 1. S. 133. §. 430. Ausg. von 1784. — in J. N. Tetens Philosophischen Versuchen, Leipz. 1777. 8. B. 1. S. 115. Von der bildenden Dichtkraft — in D. Tiedemanns Untersuchungen über den Menschen, Leipz. 1778. 8. Th. 3. S. 141. Von der Dichtkraft u. a. m. von der Einbildungskraft überhaupt gesagt wird, handeln, unter mehrern, ausführlich, von ihr L. Ant. Muratori in der Schrift: Della forza della Fantasia umana,

*) Von den poetischen Gemälden im 1 Cap.

**) *Traité de la Peinture.*

umana, Ven. 1745 und 1766. 8. Deutsch, mit Zus. von G. Herm. Richter, Leipz. 1785. 8. 2 Th. — Phantasiologie, ou Lettres philosoph. . . sur la faculté imaginative, Oxf. et Par. 1760. 12. — Ueber die Einbildungskraft, von Leonh. Meißner, Bern 1778. 8. — und, von ihr, als einem Bestandtheile des Genies, und in Rücksicht auf die schönen Künste, Duff, in dem Essay on original Genius, Lond. 1767. 8. S. 6. 63. 96. 163. 191. 262. — M. Gerard, in dem Essay on Genius, Lond. 1774. 8. S. 53. 127. 242. 333 der d. Uebers. von Chr. Garve, Leipz. 1776. 8. (Wie das Genie aus der Einbildungskraft entspringt; von den, in der Einbildungskraft liegenden Ursachen der Verschiedenheit des Genies; von der Veränderlichkeit und Biegsamkeit der Einbildungskraft; von der besondern Anlage der Einbildungskraft zu den verschiedenen Arten von Genie) — Chr. Garve, in f. Abhandlung von der Prüfung der Fähigkeiten, in dem 8ten B. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. S. 16. — E. L. Wieland, in dem Vers. über das Genie, Leipz. 1779. 8. S. 16 — u. a. m. —

E i n f a l t.

(Schöne Künste.)

Die Einfalt ist im allgemeinsten Verstand der Mangel der Theile, oder die Unzertrennlichkeit eines Dinges. In Gegenständen des Geschmacks versteht man durch dieses Wort den Mangel oder die Abwesenheit aller zufälligen, durch Kunst hereingebrachten Umstände. Man schreibt einer Sache eine edle Einfalt zu, entweder wenn die Wirkung, die sie thun soll, durch wenig Umstände erhalten wird, oder auch, wenn sie nur durch das Wesentliche, so in ihr ist, gefällt, und alle zufällige Verschönerungen wegbleiben. So schreibet man einer körperlichen Form oder Figur eine edle Einfalt zu, wenn sie, wie die meisten antiken Vasen oder

Krüge bloß durch ihre Gestalt und sanfte Umriffe angenehm in die Augen fallen, ohne daß sie durch ausgeschweifte Zierrathen, durch kühn geschlungene Handgriffe oder daran gesetztes Schnitzwerk einen mehrern Grad der Mannigfaltigkeit haben. In einem Gebäude bemerkt man die edle Einfalt, wenn die ganze Masse desselben eine einzige, untheilbare, wol in die Augen fallende Figur vorstellt, an welcher außer den wesentlichen Theilen keine zufällige Zierrathen angebracht sind. Von dieser Art ist das Pantheon oder die sogenannte Rotonda in Rom. In einer Rede herrscht eine edle Einfalt, wenn mit Weglassung aller zufälligen Verschönerungen nur die dem Zweck des Redners wesentlichen Vorstellungen kräftig und wol vorgetragen werden. In den Sitten und in dem Betragen eines Menschen herrscht edle Einfalt, wenn er in allen Umständen nach einem wahren und richtigen Gefühl ohne Umschweife den geradesten Weg so wandelt, wie die Natur der Sache es mit sich bringt. In einem ganzen System herrscht Einfalt, wenn alles darin nach einem einzigen Grundsatz geschieht oder vorhanden ist. Es giebt demnach in den Werken des Geschmacks eine doppelte Einfalt, nämlich die Einfalt des Wesens, und die Einfalt in dem Zufälligen. Man kann sich von diesen beyden Arten der Einfalt einen deutlichen Begriff machen, wenn man sich zwey Uhren vorstellt, welche gleich richtig die Zeit anzeigen, deren eine aber aus weit weniger wesentlichen Theilen oder Rädern bestünde, als die andre. Die die wenigsten Räder hat, ist einfacher im Wesen. Aber auch in den zufälligen Gestalten der Theile kann die eine einfacher seyn, als die andre, je nachdem die wesentlichen Theile durch mehr oder weniger kleinere zufällige Theile verziert sind oder nicht. Dies wäre

wäre die Einfalt in zufälligen Dingen.

Der Einfalt des Wesens wird die Verwicklung desselben entgegengesetzt, da eine Sache aus mehreren wesentlichen Eigenschaften muß beurtheilt werden, wie die Handlungen eines Menschen seyn würden, der nach vielerley Maximen zugleich handelt.

Der Einfalt in dem Zufälligen ist das künstlich verzierte, das gesuchte, entgegengesetzt, wo man künstliche Veranstellungen zu Einmischung zufälliger Umstände wahrnimmt. Doch kann man Fälle bemerken, wo dieses Zufällige so natürlich und ungezwungen mit dem Wesentlichen verbunden ist, daß die edle Einfalt weniger zu leiden scheint. So sind überhaupt die Fabeln des Phädrus von einer edlen Einfalt, weil er nichts, als das Wesentliche der Handlung vorstellt; da hingegen La Fontaine sehr viel Zufälliges beymischt, welches aber an einigen Orten so natürlich geschieht, daß man beynahe die Kunst und die Veranstellungen zu einer unnöthigen Auszierung darüber vergißt.

Daß der gute Geschmack ein großes Gefallen an der edlen Einfalt habe, ist aus der Erfahrung bekannt, wiewol man die Gründe dieses Wohlgefallens wenig entwickelt hat. Die edle Einfalt hält sich an dem Wesentlichen einer jeden Sache. Deswegen ist alles, was sich in dem Gegenstand befindet, nothwendig da: es ist da nichts, das man davon thun könnte; alle Theile passen ohne Zwang an einander, nichts ist überflüssig; nichts, das die Vorstellungskraft von dem Wesen des Gegenstandes ableitet; die Absichten werden durch den kürzesten, geradesten und natürlichsten Weg erreicht. Ein solcher Gegenstand ist demnach höchst vollkommen, weil alles darin auf das strengste zusammenstimmt. Man fählt den Grund eines jeden Umstan-

des, der, weil er in dem Wesen der Sache gegründet ist, nicht anders oder besser seyn könnte. Die Vorstellungskraft wird nirgend aufgehalten, sie findet nichts auszusuchen. Alles, was zum Gegenstand gehört, macht ein völlig vollkommenes Ganzes aus. Man wird so wenig Kunst gewahr, daß man glaubt, die Natur selbst habe nach der vollkommensten Anwendung ihrer Gesetze den Gegenstand hervorgebracht. Kurz, die edle Einfalt ist der höchste Grad der Vollkommenheit.

Es liegt aber in der Natur des guten Geschmacks, daß wir gerne den geradesten Weg gehen, daß wir das unnütze und überflüssige, wo wir es einsehen, gern entfernen möchten; daß wir gerne fühlen oder einsehen, warum jedes Ding da ist; und daß es uns angenehm ist die Verbindung zwischen dem Wesen und den Eigenschaften der Dinge zu sehen. Alles dieses finden wir bey den Gegenständen, darin die edle Einfalt herrscht. Sie muß insonderheit denjenigen Vergnügen erweken, deren natürliche und richtige Art zu denken mit Gegenständen der ausschweifenden Kunst öfters ist beleidiget worden. Denn da solche Werke ihrer Vorstellungskraft einen beständigen Zwang angethan, so fühlen sie sich bey Betrachtung der Werke von edler Einfalt erleichtert. Das Andenken der Mühe, so ihnen das gezwungene und verworrene so oft macht, erhöht die Lust an der edlen Einfalt der Natur. Niemand wird so sehr die Vollust einer edlen Einfalt in der Lebensart und dem Umfang fühlen, als der, welcher den Zwang einer künstlich abgepaßten, mit willkürlichen Unständigkeitsgesetzen beschwerten, Lebensart recht geföhlt hat.

Wer in diesem besondern Fall die edle Einfalt der Natur mit dem gesuchten und gekünstelten Wesen vergleichen will; wer die Regeln einer abge-

abgepackten Lebensart, darin Höflichkeiten, willkürlich eingeführte Ceremonien und weit her gesuchte Befehle herrschen, die weder in der Natur unsrer Bedürfnisse, noch in der natürlichen Zuneigung und Wolgewogenheit der Menschen gegen einander gegründet sind, und die man nur durch das Gedächtniß erlernen kann; wer dieses, sage ich, mit einer ganz einfachen Lebensart vergleicht, da jeder Mensch den Eindrücken der Natur folget, seine natürlichen Bedürfnisse und Gesinnungen auf eine edle Weise an den Tag legt, seine Gewogenheit, Zuneigung, seine Hülfe oder Abhängigkeit gegen andre geradezu, aber auf eine edle Art erklärt: der wird sowol die Natur der edlen Einfachheit überhaupt, als ihren unendlichen Werth über das gekünstelte und überladene lebhaft empfinden.

Wer bey einem richtigen und geübten Verstand der Natur treu geblieben ist, der wird sowol in seinem Betragen, als in seinen Reden und Werken, diese edle Einfachheit zeigen. Dies ist der allgemeine Charakter der ältesten griechischen und römischen Schriftsteller und Künstler, wodurch sie sich vornehmlich von den neuern unterscheiden. Ein gewisser Beweis, daß die edle Einfachheit eine Wirkung der unverdorbenen Natur sey. Erst zu der Zeit, da in Athen und Rom, durch den Verlust der natürlichen Freyheit, unnatürliche Mittel den Großen und den Regenten zu gefallen nothwendig wurden, kam eine gezwungene Art zu denken auf, die sich nach und nach aus der Lebensart in die Werke der Kunst einmischte.

In den neuern Zeiten hat das willkürliche und gezwungene die Natur so sehr verdrängt, daß die Gesichtszüge, die Leibesstellungen, die Gebärden, die Reden, das ganze Betragen eines Menschen, nach willkürlichen oder doch weithergesuchten Regeln der Kunst müssen abgepaßt

Zweyter Theil.

werden. Aus dieser Ursache ist auch die edle Einfachheit in den Werken der Kunst so selten, als das Erhabene. Und weil die mit Mühe erlernte Kunst beynahe schon zur andern Natur geworden ist, so ist sogar bey vielen Menschen das natürliche Wohlgefallen an der edlen Einfachheit erloschen. Man vermißt die Einfachheit in den Gebäuden, in den Werken der bildenden Künste, in den Gemälden, in der Beredsamkeit, Dichtkunst und Musik. Das weitläufige, überflüssige und willkürliche hat sowol in den Sitten, als in den Werken der Kunst so sehr überhand genommen, daß man gar oft Mühe hat, das wenige natürliche darin zu erkennen. Wie viel, sowol ganze Gebäude, als einzelne Zimmer, sieht man nicht, wo unnütze oder gar wildernatürliche Zierathen die Augen so sehr auf sich ziehen, daß man vergißt auf das Wesentliche zu sehen! So sucht mancher Dichter, durch kleine Zierathen der Harmonie und witzige Bilder sein Lied mit so viel Glanz zu überstreuen, daß man darüber den Hauptinhalt desselben vergißt, so wie man über einer üppig reichen Kleidung vergißt, daß ein Mensch darunter steckt. Man kann oft vor allem Glanz der Farben, und allem Witz und falscher Lebhaftigkeit in den Gesichtszügen und Stellungen der Personen, die Geschichte selbst nicht sehen, die das Gemälde vorstellen soll.

In der edlen Einfachheit besteht die wahre Vollkommenheit eines jeden Werks der Kunst. Jedes soll etwas vorstellen, das ist, in der Einbildungskraft oder dem Herzen der Menschen einen gewissen bestimmten Eindruck machen. Alles, was diesen Eindruck nicht befördert, ist der Absicht der Kunst entgegen; was aber ihr gar hindert, ist ein Zeichen des Unsinnes in dem Künstler. Es ist ihm deswegen keine Sache ernstlicher anzupreisen, als die Bestrebung nach

B

etc

der edlen Einfalt. Könnten wir in unsern Künsten die Einfalt der Natur wieder erhalten, so würde sie sich gewiß von da auch wieder über die Sitten ausbreiten. Ohne Zweifel haben die von der edlen Einfalt abgewichenen Künstler zu dem verdorbenen Geschmack in dem Leben des Menschen das ihrige beigetragen. Die Tanzmeister haben viel steife und unnatürliche Leibesstellungen aufgebracht. Verschiedene sehr abgeschmackte Zierungen, und das gezwungene Spiel der Hände, der Augen und des Mundes, haben einige Personen des schönen Geschlechts von den Schauspielerinnen gelernt. Die abgeschmackte Art der Auszierungen der Zimmer, der Hausgeräthe, hat man den Zeichnern und Baumeistern zu danken; und die ekelhafte Rafinirung im Ausdruck der Empfindungen und so viel gezwungenes und verstiegenes in dem Ausdruck der Rede, haben einige Dichter aufgebracht. Dieses mannigfaltige Verderben in der Lebensart, und den Sitten können Künstler von reinem Geschmack wieder hemmen, und auch das verlorne Gute wieder herstellen. Die Maler und Bildhauer können die Begriffe von der ursprünglichen Schönheit der menschlichen Gestalt wieder aufwecken. Die Tänzer und Schauspieler können das wahrhaftig Schöne und Edle in den Mienen, Manieren, Gebärden und Bewegungen einpflanzen. Die Dichter können die Sitten, die Handlungen, die Charaktere, die Tugenden, alles Lebenswürdige der einfachen Natur die kennen lehren, die sie in der menschlichen Gesellschaft nicht mehr antreffen.

Es muß aber einem heutigen Wirzusen sehr viel schwerer werden, der edlen Einfalt der Natur zu folgen, als es den Alten geworden ist. Diese durften sich nicht erst aus dem verdorbenen Geschmack ihrer Zeit loswi-

keln. Man war damals in den Geschäften des Lebens und im Zeitvertreib einfacher, als die heutige Welt ist. In unsern Tagen erfordert es einen guten Verstand und ein scharfes Nachdenken, um das zu erreichen, was den Alten so leicht und so geläufig war. Die folgenden Anmerkungen können dienen, den Künstler auf die Spur der edlen Einfalt zu bringen.

Diese liebenswürdige Eigenschaft der Kunst kann sich in einem Werk auf verschiedene Weise zeigen. Sie erstreckt sich von dem allgemeinen oder ersten Entwurf des Kunstwerks bis auf die kleinsten Ausbildungen desselben. Die besten Werke der Kunst sind fast durchgehends die einfachsten in der Anlage und im Plan. Man kann den ganzen Plan der Ilias in wenig Worten vollkommen ausdrücken. Sophokles und vornehmlich Aeschylas haben ihre Trauerspiele nach so sehr einfachen Plänen eingerichtet, daß man sie mit uneherrwandten Augen gar vollständig fassen kann. Zwischen dreyn, vier, höchstens fünf Personen, die sich nicht sehr weit von der Stelle bewegen, geht eine sehr wichtige Handlung vor, darin sich ihre Charaktere vollkommen entwickeln. Eben so sind die vollkommensten Gemälde der größten Meister von den wenigsten Figuren, und meistens von einer einzigen ganz einfachen Gruppe. Die feinsten Gebäude der Alten machen nur eine, und sehr einfache Masse, einen Würfel, oder einen oben abgerundeten Cylinder aus, den man auf einmal mit der größten Leichtigkeit in das Auge faßt. Sie suchten das Große nicht in einer überflüssigen Menge der Theile, sondern in der innerlichen Größe, in der Vollkommenheit, in der vollkommensten Figur des Ganzen. Freylich haben auch große Meister sehr reich zusammen gesetzte Werke gemacht: aber nur denn, wenn der Inhalt die Menge der

der Theile ganz nothwendig machte: denn die an Gegenständen so sehr reiche Ilias ist im Plan höchst einfach; alles fließt aus einem einzigen Hauptbegriff. Wenn Poussin die Sammlung des Manna in der Wüste vorstellen mußte, so konnte er sich mit wenigen Figuren nicht behelfen.

Damit aber der Künstler die möglichste Einfachheit in seinem Plan erreiche, nachdem er den Inhalt gewählt hat, so bedenke er wol, daß sein Werk, im Ganzen betrachtet, allemal eine einzige bestimmte Hauptvorstellung erwecken müsse. Ueber diese Hauptvorstellung muß er sich auf das bestimmteste selbst Rechenschaft geben können. Hat er dieses gethan, so denke er der Natur dieser Vorstellung so lange nach, bis er ihr ganzes Wesen entdeckt hat, damit er über alles, was nothwendig dazu gehört, was ohne Entkräftung oder Verstellung derselben nicht wegbleiben kann, völliges Licht habe. Alsdenn entferne er alles, was nicht nothwendig zum Wesen der Sache gehört, er suche dieses nothwendige auf die beste Weise in seinen Plan zu bringen: so wird ihm die edle Einfachheit nicht fehlen. Der Mangel derselben im Plan kommt meistens daher, daß der Künstler entweder seine Materie sich nicht bestimmt genug vorgestellt, und daher unnütze, zufällige oder gar streitende Dinge mit eingemischt hat, oder daß er nur überhaupt durch Anhäufung mancherley Gegenstände die Einbildungskraft anderer in eine unbestimmte Bewegung setzen will. Nicht nur alles, was das Hauptinteresse des Inhalts gar nicht unterstützt, sondern auch das, was nicht unumgänglich dazu gehört, muß, wenn man die edle Einfachheit erreichen will, als schädlich verworfen werden.

Auch in der Anordnung kann diese große Eigenschaft mehr oder weniger erreicht werden. Die Sachen kön-

nen sich mit mehr oder weniger Leichtigkeit und Nothwendigkeit zusammen passen. Wenn nicht jeder Theil den Ort einnimmt, der dem Wesen der Vorstellung der gemäße ist, so leidet die edle Einfachheit darunter.

In den Charakteren, Handlungen und Reden der Personen, die in das Werk kommen, wird die edle Einfachheit auf eine ähnliche Art erreicht. Der Mensch ist in seinem Charakter und in seinen Handlungen einfach, der durchaus nach wenigen Hauptbegriffen handelt, deren Einfluß man in seinem ganzen Thun und Lassen entdeckt.

In der Rede kann die Einfachheit sowohl in den Gedanken, als in dem Ausdruck statt haben. Man erreicht sie in den Gedanken, wenn man glücklich genug ist den einzigen herrschenden Begriff*) zu entdecken, aus dem alles, was man zu sagen hat, entsteht, oder auf den alles kann zurückgeführt werden. Der Redner, der in der Vertheidigung eines Beklagten, dem vielerley Dinge Schuld gegeben werden, in dessen Charakter, oder in irgend einer zur Klage gehörigen Sache, etwas entdeckt, wodurch alle Punkte der Klage zugleich können widerlegt werden, wird seiner Vertheidigung ohne Mühe die höchste Einfachheit geben können. Die Vertheidigung der Andromache, die an einem andern Ort**) angeführt worden ist, kann hier als ein Beispiel gebraucht werden; in dem einzigen Begriff von der Person und den Umständen dieser Unglücklichen liegt alles, was zu ihrer Vertheidigung kann gesagt werden. Nichts ist für den Redner in allen Gattungen der Reden wichtiger, als den Hauptbegriff zu entdecken, auf den alles ankommt; denn wo man diesen gefun-

B 2

den

*) Notio directrix.

**) S. Beweis, 1. Th. S. 327i

den hat, da entsteht die Einfalt von selbst.

Die Einfalt des Ausdrucks besteht darin, daß man jeden einzelnen Gedanken geradezu, und nur in so viel Worten ausdrücke, als nöthig sind ihn richtig zu fassen: dieses aber können nur Menschen von der gesundensten und richtigsten Beurtheilungskraft. Diese Einfalt muß vorzüglich da herrschen, wo das Wesentliche der Gedanken völlig hinlänglich ist, das Gemüth ganz einzunehmen. Es ist damit so, wie mit jeder Ausbildung eines einzelnen Theiles beschaffen; alles kommt dabey auf die einzige große Regel an: So viel, als notwendig; wenn nur der Künstler das notwendige einfieht. Nicht nur alle Zierrathen, alle witzigen Einfälle, alles glänzende in den Farben, alles wolflingende in den Worten, das bloß die Menge der Theile vermehrt, ohne die Hauptvorstellung zu verstärken, muß wegbleiben; sondern auch alles das, dessen Abwesenheit keinen wirklichen Mangel giebt. Wenn ein gewisser Volkstanz der Worte, ein gewisses Leben der Farben, ein gewisser Nachdruck der Gedanken, eine gewisse einfache Verzierung eines Haupttheiles hinlänglich ist, die Vorstellung zu erwecken, die der Absicht gemäß ist, so hätte man sich ihr mehr Glanz zu geben: denn das Mehrere würde nur blendend, man würde den Glanz fühlen, und die Beschaffenheit der glänzenden Sache nicht mehr sehen, so wie der, welcher in die hellerscheinende Sonne sehen will, ihre scheinbare Größe und runde Figur nicht wahrnehmen kann.

In manchen Fällen ist die edle Einfalt der Gewohnheit so sehr entgegen, daß der Künstler auch da, wo er sie erreichen könnte, sich scheuet es zu thun, aus Furcht den herrschenden Geschmak zu beleidigen. Man ist in der Baukunst gewisser,

der Einfalt entgegenstreichender, Verzierungen an einigen Orten so gewohnt, daß auch die Baumeister, die es besser wissen, sich von der Gewohnheit hinreißen lassen. Dies sollte aber keinen abhalten der Natur zu folgen. Es sind immer noch Kenner vorhanden, die sein Werk zu schätzen wissen, wenn der große Haufen es verachtet. Das Wesentliche der Sachen ist unveränderlich; das Zufällige aber ist der unaufhörlichen Abwechslung der Moden unterworfen. Der Künstler also, der alten Menschen und durch alle Zeiten gefallen will, muß sich am Wesentlichen halten, folglich der edlen Einfalt befehligen.



Von der Einfalt überhaupt handeln. J. F. Meidel, in f. Theorie der sch. K. und Wissensch. im 6ten Abschn. S. 77. u. f. der 1ten Aufl. (wenig befriedigend) — J. E. König, in f. Philosophie der sch. Künste, Nürnberg. 1784. 8. im 16ten Abschn. S. 432 (zwar ausführlicher, aber keinesweges befriedigender) — Einzelne, ganz gute Bemerkungen finden sich darüber zerstreut, in den Elements of Criticism, als B. 1. S. 42. 270. 278. B. 3. S. 270. 315 d. d. Uebers. 3te Ausg. — — Von der Einfalt, in Werken der Malererey, Hagedorn, in der 2ten f. Betrachtungen über die Malererey, S. 23. u. f. — — Von der Simplicität in der Baukunst, Milizia, im 2ten Buche des ersten Bds. f. Grunds. der bürgerl. Baukunst, S. 200 d. Ueb. — Von der Simplicität in der prosaischen Schreibart, ein Aufsatz in Knofs Essays, Lond. 1779. 8. 2 B. — — Ueber die Simplicität in den Schriften der Alten finden sich vortheilhafte Bemerkungen in H. Garvens Abhandl. von der Verschiedenheit in den Werken der ältesten und der neuern Schriftsteller, in der N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 10. S. 195.

Einfassung.

(Baukunst.)

Die Einfassungen der Oeffnungen nämlich der Thüren oder Fenster. Wenn die Oeffnungen nicht als bloße Löcher erscheinen sollen, deren Figur und Größe man für unbestimmt und zufällig halten könnte, so muß etwas da seyn, das sie bestimmt und jede zu etwas Ganzen macht *). Dieses wird offenbar durch die Einfassungen erhalten, welche den Oeffnungen das Ansehen von Dingen geben, die mit Fleiß gemacht sind, und ihre bestimmte Gränzen haben. Jedermann wird fühlen, daß Fenster an der Außenseite eines Hauses, die ohne Einfassung sind, bloß wie Löcher aussehen; aus ihrer Einfassung aber entsteht das Gefühl, daß sie nichts zufälliges, sondern etwas ordentlich abgemessenes und fertiggemachtes seyen. Dieselbe Wirkung thun auch die Gewände, welche gleichsam die Rahmen sind, in welche die Oeffnungen eingefast werden.

Zur Breite der Einfassungen und der Gewände wird insgemein der sechste Theil der Breite der ganzen Oeffnung genommen. Die Vergierungen an den Gewänden müssen nicht übertrieben seyn, und sich überhaupt nach der Bauart des Ganzen richten.

Einförmigkeit.

(Schöne Künste.)

Ist eigentlich die Gleichheit der Form durch alle Theile, die zu einer Sache gehören. Sie ist der Grund der Einheit; denn viel Dinge, sie liegen neben einander oder sie folgen auf einander, deren Beschaffenheit oder Ordnung nach einer Form, oder nach einer Regel bestimmt ist, können durch Hülfe dieser Form mit einem Begriff zusammengefaßt werden, und

*) S. Ganz.

In so fern machen sie zusammen ein Ding aus. So wie man vermittelst der einen Regel, wie diese Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 10. oder 1. 2. 4. 8. 16. 10. auf einander folgen, die ganze unendliche Reihe derselben auf einmal übersehen kann, so thut die Einförmigkeit überall diese Wirkung. In einem Confluit, das durchaus einerley Takt hat, darf man nur den ersten Takt ins Ohr gefaßt haben, um durch das ganze Stück den Takt richtig anzuschlagen. Also erleichtert die Einförmigkeit die Vorstellung einer aus viel Theilen bestehenden Sache, und macht, daß man sie, wenigstens in Absicht auf eine Eigenschaft, auf einmal sieht oder erkennt.

Erstreckt sich aber diese Einförmigkeit auf alles, was zur Beschaffenheit oder zur Ordnung der Theile gehört, so wird der Begriff des Vielfachen einigermaßen zernichtet, und wir erblicken in einer ganzen Reihe von Dingen immer nur dasselbe. So ist die Reihe 2. 2. 2. 10. eigentlich keine unendliche Reihe, wie die vorher angeführten, sondern eine Zahl, ohne Ende wiederholt: da diese Reihe 1. 2. 3. 4. 10. verschiedene Zahlen enthält, deren jede aber nach derselben Regel, wie die andern, aus der vorhergehenden entsteht. Jene sich auf alles erstreckende Einförmigkeit ist der Mannigfaltigkeit entgegen gesetzt, macht eine vollkommene Gleichheit der Theile aus, und giebt der Vorstellung anstatt des Vielfältigen nur Eines.

Sie zernichtet also den Reiz, den die Vorstellungskraft durch das Mannigfaltige bekommt, sie bringt eine Erschlaffung in derselben hervor, und ist die Mutter der Langeweile und des Schlags. Nichts ist langweiliger als ein Leben, wo jeder Tag dem andern gleich ist; und eine völlige Einförmigkeit ständlicher Eindrücke, wie das Murmeln eines Baches.

oder das Eintönige einer Rede, schläffert sehr bald ein.

Da also in den Theilen eines Gegenstandes Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit zugleich vorhanden seyn müssen, wenn er sinnliche Aufmerksamkeit unterhalten soll, diese beyde Eigenschaften aber einander einigermaßen entgegen stehen: so wird ein feiner Geschmack dazu erfordert, die Dinge so einzurichten, daß Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit einander gleichsam die Waage halten.

Es sind zwey Künste, deren Werke den übrigen hierin zum Muster dienen können; die Baukunst für Dinge, die zugleich neben einander sind, und die Musik für solche, die auf einander folgen. Das Geheimniß der Vereinigung der Einförmigkeit und der Mannigfaltigkeit kommt im Grunde darauf hinaus, daß das dunkle Gefühl einer völligen Einförmigkeit alle sinnliche Zerstreuungen hemme, damit die Aufmerksamkeit auf die etwas helleren Vorstellungen desto freyer und ungehinderter wirke. Eben die einschläfernde Eigenschaft der Einförmigkeit, wenn sie bloß die Zerstreuung der Sinnen hemmt, bewirkt eine desto freyere Aufmerksamkeit auf weniger sinnliche Dinge. Es ist sehr viel leichter, bey einem immer einförmigen Geräusche eines Wasserfalles mit völliger Freyheit des Geistes einer Betrachtung nachzuhängen, als wenn alle Augenblicke ein anderes Geräusche sich hören läßt. Die Wahrheit dieser Beobachtung beweiset die Musik am deutlichsten. Der Taft und die Reinigkeit der Harmonie sind das Einförmige, die das Gehör in immer gleicher Fassung oder in ruhiger Lage erhalten; die den hellern Empfindungen, welche durch das Sprechende der Töne erregt werden, völlige Freyheit verstaten. Man glaubt bey jedem guten Gesang einen von gewissen Empfindungen gerührten Menschen sprechen zu

hören; man folget ihm in allen Aeußerungen seiner Empfindung nach, so lange die völlige Einförmigkeit des Taktes und die Reinigkeit der Harmonie das Gehör in einer ruhigen Fassung lassen: aber jeder Fehler gegen diese Einförmigkeit des Taktes, oder gegen die reine Fortschreitung der Harmonie unterbricht die Ruhe des Gehörs; die Aufmerksamkeit wird von dem Inhalt des Gesanges abgezogen, und auf das bloß Tönende desselben gelenkt, weil darin etwas neues vorkommt. Dieses ist im Grunde eben das, was wir erfahren, wenn wir einem Redner lange mit Aufmerksamkeit zugehört, jeden Begriff und Gedanken völlig gefaßt haben, auf einmal aber, wenn er zu flötern, oder überhaupt in einem andern Tone zu reden anfängt, plötzlich die Aufmerksamkeit von den Gedanken der Rede auf ihren Ton lenken.

Jedes Werk der Kunst hat einen Körper, der die äußern Sinnen rührt, und einen Geist, der die innern Sinnen beschäftigt. In der Musik sind Taft und Harmonie der Körper; der Ausdruck aber setzt den Geist in Wirkksamkeit, der nun einen von tiefer Empfindung gerührten Menschen hört, dem er durch alle Entwicklungen des Affekts folget. In dem Gemälde sind die Farben, das Helle und Dunkle, die verschiedenen Massen, der Körper; diese fesseln das Auge: mittlerweile aber beschäftigt der Geist sich mit den Handlungen, Gedanken und Empfindungen der vorgestellten Personen, oder wenn es eine Landschaft ohne Personen ist, mit dem vergnüglichen oder traurigen, oder schrecklichen, was sie an sich hat. Der Körper des Werks der Kunst fesselt durch seine Einförmigkeit unsre Sinnen, hemmt ihre Zerstreuung, und überläßt die ganze Kraft der Aufmerksamkeit dem geistlichen Theil. So ist im Gebäude Regelmäßigkeit, Ebenmaß,

maas, Einförmigkeit der Bauart das, was zum Körper gehört; die Begriffe von Pracht, von Reichthum, von Annehmlichkeit, oder was sonst zu dem Charakter des Gebäudes gehört, sind der Geist desselben, dessen Kraft wir empfinden, so lang der Körper nichts gegen die Einförmigkeit hat. Sollten wir aber in einer Reihe jonischer Säulen eine dorische entdecken, oder unter einer Reihe vier-eckiger Fenster ein rundes, so wird die Ruhe der Sinnen unterbrochen, und die Aufmerksamkeit von dem Geist des Gebäudes abgelenkt. Eben so sind in der Poesie Vers, Wollklang und Ton das Körperliche, das die Sinnen fesselt, und die Aufmerksamkeit auf den Inhalt richtet.

Hieraus ist sowol die gute als die schlechte Wirkung der Einförmigkeit zu erkennen. Einförmig muß das Körperliche eines Werks seyn, so lange die Aufmerksamkeit auf das Geistige desselben keiner neuen Lenkung bedarf; ist aber diese nöthig, so muß auch die Einförmigkeit des Körperlichen unterbrochen werden. Der Tonseher bleibt nicht nur in einem Takt; sondern auch in einem Ton, so lange er dieselbe Empfindung im Gemüth unterhalten will; soll sie nun eine andre Wendung bekommen, so ändert er den Ton; dadurch wird die Aufmerksamkeit auf den bisherigen Gegenstand unterbrochen, und kann eine neue Lenkung bekommen. So ändert der Redner den Tonder Stimme, wenn er eine neue Reihe der Gedanken anfängt.

Aus diesen Betrachtungen, worin vielleicht einiges zu subtil scheinen möchte, fließt denn doch zuletzt diese ganz einfache Lehre, die jedem Künstler wichtig seyn muß. Was in einem Werk der Kunst die innern Sinnen mit klaren oder deutlichen Vorstellungen beschäftigt, muß durchaus Mannigfaltigkeit haben; jeder Begriff muß etwas eigenes haben,

wenn das Werk nicht langweilig seyn soll. Aber so lange diese mannigfaltigen Begriffe zur Entwicklung einer einzigen Art der Vorstellung gehören, so lange muß in dem Körperlichen des Werks eine gängliche Einförmigkeit herrschen, damit alle Aufmerksamkeit bloß auf den Geist der Sachen gerichtet sey. Wo Gedanken oder Empfindungen eine andre Wendung nehmen, oder gar in eine andre Gattung übergehen, da nimmt auch das Körperliche eine andre Form an.

Da aber endlich in jedem Werk der Kunst, wenn es wahrhaftig Ein Werk ist, gewissermaßen durchaus Ein Geist herrschen muß, so muß auch durchaus in dem Körperlichen etwas ganz Einförmiges vorkommen.



Von Einförmigkeit (und Mannigfaltigkeit) überhaupt handelt Home in dem 1ten Kap. der Elements of Critic. B. 1. S. 302 u. f. der Ausg. von 1769. — Adel in seiner Theorie, im 5ten Abschn. S. 65 der 1ten Ausg. — Ueber den Unterschied zwischen Einheit und Einförmigkeit in der Malerey, s. Hagedorns Betrachtungen S. 10 u. a. St. m.

E i n g a n g.

(Veredsamkeit.)

Der Eingang der Rede ist dasjenige, was der Redner gleich im Anfang der Rede zu Vorbereitung des Zuhörers und zu Erwekung der Aufmerksamkeit und eines geneigten Gehörs vorträgt. Es ist eine so natürliche Sache, der Rede einen Eingang vorzusetzen, daß auch diejenigen, welche niemals über die Veredsamkeit nachgedacht haben, einen Eingang machen, so oft sie etwas vor Gericht vortragen.

In der That hat es etwas wider-sinnisches, wenn man ohne alle Vorbereitung gleich die Hauptsache vor-

trägt, und man läuft dabei Gefahr, daß der, mit welchem man zu reden hat, nicht so leicht Achtung gebe, und also den Vortrag der Hauptsache überhöre. Daher kommt es, daß jedermann, aus einem dunkeln Gefühl der Nothwendigkeit einer Vorbereitung, so oft die Unterredung auf einen neuen Gegenstand gelenkt wird, etwas zur Erwekung der Aufmerksamkeit sagt, als: Aber nun auf etwas anders zu kommen; Hey dieser Gelegenheit fällt mir ein; oder etwas dergleichen.

Es giebt aber dennoch Fälle, wo der Redner sich eines förmlichen Einganges überheben kann. Dieses hat allemal statt, wo er weiß, daß der Zuhörer schon hinlänglich vorbereitet ist, ihn anzuhören; wo er der Aufmerksamkeit schon vorher gewiß ist.

Nach der Absicht des Einganges muß der Redner also dadurch den Zuhörer für seine Person, und für seine Sache vortheilhaft einnehmen. Dieses kann auf unzählige Arten geschehen. Quintilian *) setzt dreierley verschiedene Wirkungen, die durch den Eingang können erhalten werden, daß der Zuhörer dem Redner gewogen, daß er aufmerksam, daß er für die Sache eingenommen werde. Die Alten haben die Erfindung eines guten Einganges für so wichtig gehalten, daß die Lehrer der Redner insgemein hierüber sehr weitläufig sind. Man sehe, um nur ein Beispiel anzuführen, wie genau Hermogenes in diesem Stük ist **). Aber die Regeln helfen hier wenig; es kommt alles auf eine gesunde Urtheilskraft des Redners an, und auf eine genaue Kenntniß der Sinnesart seiner Zuhörer in Ansehung der Sache, die er vorzutragen hat. Daß ein Redner Gehör finde, oder nicht; daß er seine Zuhörer überzeuge oder nicht, hängt gar oft von einer

kaum merklichen Kleinigkeit ab. Es erfordert ein großer Kenner des menschlichen Herzens, und in jedem besondern Fall der Personen und der Umstände, um diese Kleinigkeiten, die der Sache helfen oder sie verderben, zu entdecken.

Die Urtheile der Menschen sind gar selten Erfolge der Ueberlegung oder der richtigsten Bemerkung der Dinge, von denen die Wahrheit des Urtheils abhängt: in den meisten Fällen entstehen sie aus einem dunkeln Gefühl, auf welches Nebensachen den stärksten Einfluß haben, so daß die meisten Urtheile wirkliche Vorurtheile sind. Man hat sehr oft Gelegenheit sich zu verwundern, wie das, was uns so gar einleuchtend vorkommt, andern unbegreiflich ist; wie das, was wir für so offenbar recht halten, andern ganz unrecht scheint. Wer nicht zu kurz kommen will, muß sich nicht leicht auf Wahrheit oder Gerechtigkeit verlassen, weil eine Kleinigkeit, ein Gefühl, diese verkennen macht.

Da es die Absicht des Einganges ist, solche im dunkeln Gefühl des Zuhörers liegende Hindernisse aus dem Wege zu räumen, oder etwas vortheilhaftes für die Sache des Redners in dasselbe zu legen, so ist offenbar, daß es bey dem Eingange mehr darauf ankommt, das Gefühl, als den Verstand des Zuhörers anzugreifen. Es ist deswegen eine vergebliche Sache, dem Redner Regeln für den Eingang vorzuschreiben. Bisweilen kommt es vielmehr auf den Ton an, worin er anfängt, als auf die Sachen, die er sagt.

Einige Kunsttrichter halten den Beschluß für den wichtigsten Theil der Rede*), oft aber ist es der Eingang; weil die gründlichste oder rührendste Rede nur dann etwas hilft, wenn der Zuhörer Verstand und Gefühl für

*) L. IV. c. 1.

**) Heger: *Logos* L. I.

*) S. Beschluß.

für dieselbe offen behält, welches vornehmlich der Eingang bewirken muß. Es ist also kaum ein Theil der Rede, an dem man die Größe des Redners besser erkennen kann, als der Eingang. Das große Genie des Cicero zeigt sich vornehmlich in seinen Eingängen, die fast immer sehr glücklich sind.



(*) Von dem Eingange wird, unter andern, in dem 1ten der Bücher an den Herennius (Oper. Cic. B. 1 S. 4 u. f. Ed. Ern.) — in dem 18ten Kap. des 1ten Buches De Inventione, (ebend. S. 156) — in des Vatteux Einleitung in die sch. Wissensch. B. 3: S. 32 d. Uebers. 4te Aufl. — in Larsons Vorlesungen (mit Rücksicht auf geistliche Redner) Th. 2. S. 193 d. II. — in Blairs Lectures. B. 2. S. 157 u. f. der Quartausg. gehandelt.

Eingeständniß.

(Verebsamkeit.)

Eine retorische Figur *), die in Beweisen und Widerlegungen mit großem Vortheil kann gebraucht werden. Wenn man nämlich merkt, daß dem Zuhörer noch ein Zweifel gegen das, was man bewiesen hat, übrig bleibt, der aber kann gehoben werden; so wird er desto sicherer gehoben, wenn man seine Richtigkeit, oder sein Gewicht eingesteht. Zum Beyspiel kann folgende Stelle **) dienen: „Man muß in dem Staatskörper, um das Ganze zu erhalten, den Theil, der mit einem um sich fressenden Krebschaden angestekt ist, ganz abtrennen. Ein harter Ausspruch; ich gestehe es. Aber viel härter ist dieser: Man erhalte die Nichtswür-

*) Concessio.

**) In reip. corpore, ut totum saluum sit, quicquid est pestiferum amputetur. *Dura vox.* Multo illa durior: Salvi sint improbi, scelerati, impii; deleantur innocentes, honesti, boni, tota respublica. Cic. Philip. VIII. c. 5.

„digen, die Böfewichte, die Gottlosen, und vertilge dadurch die unschuldigen, die guten und rechtschaffenen Bürger, die ganze Republik.“

Etwas auf diese Art eingestehen, ist im Grund nichts anders, als einen Schritt rückwärts thun, um desto weiter vorwärts zu springen. Man siehet, daß das Eingeständniß, *dura vox*, der Rede eine größere Kraft giebt. Denn wenn das schon hart ist, Böse zu bestrafen, wie viel härter ist nicht, Gute zu unterdrücken!

Wenn bey dem Eingeständniß noch ein Spott ist, so wird seine Kraft noch größer, wie in folgendem Beyspiel. „Wir sind (wie du vorgiebst) in unsern Meinungen nur wenig, und geringer Sachen halber aus einander. Ich bin diesem gewogen, du jenem. Freylich hat die Sache weiter nichts auf sich, als daß ich für den D. Brutus, du für den M. Antonius redetest *).“

Torquatus, der Ankläger des M. Sylla, hatte dessen Vertheidiger dem Cicero vorgeworfen, daß er herrschsüchtig sey, und hatte ihm sogar den verhaßten Namen eines Königs gegeben. Cicero zeigt die Ungeretheit dieser Verläumdung, und schließt mit folgendem Eingeständniß. „Künftig also wirst du mich weder einen Fremdling noch einen König nennen — — Es sey denn, daß dir dieses königlich scheine, wenn man nicht nur keinen Menschen, sondern auch so gar keine Begierde über sich will herrschen lassen; wenn man über alle Lüste weg ist; und weder Geld, noch Güter, noch andre Dinge dieser Art vermißt; wenn man im Senat

B 5

seine

*) Parva enim mihi tecum, aut de parva re dissensio. Ego huic videlicet faveo, tu illi. Immo vero ego D. Bruto faveo, tu M. Antonio. Cic. in derselben Rede.

seine Meinung frey sagt; den Nutzen des ganzen Volks seinen Neigungen vorzieht, keinem Menschen aus Schwachheit nachgiebt, und sich sehr vielen widersetzt. — Wenn du das für königlich hältst: denn gebe ich mich für einen König aus*)."

E i n h e i t.

(Schöne Künste.)

Dasjenige, wodurch wir uns viel Dinge als Theile eines Dinges vorstellen. Sie entsteht aus einer Verbindung der Theile, die uns hindert einen Theil als etwas Ganzes anzusehen. Viele auf einem Tisch neben einander stehende Gefäße, die man bloß zum Aufbehalten dahin gesetzt hat, haben keine Verbindung unter einander; man kann jedes für sich, als etwas Ganzes betrachten: hingegen haben die verschiedenen Räder und andere Theile einer Uhr eine solche Verbindung unter einander, daß eines allein, von den übrigen abgesondert, nichts Ganzes ist, sondern ein Theil von etwas andern. Also ist in der Uhr Einheit; in den auf einem Tische zusammengestellten Gefäßen aber ist keine Einheit.

Eigentlich ist das Wesen eines Dinges der Grund seiner Einheit, weil in dem Wesen der Grund liegt, warum jeder Theil da ist, und weil eben dieses Wesen eine Veränderung leiden würde, wenn ein Theil nicht da wäre. Also ist Einheit in jeder Sache, die ein Wesen hat, folglich in jeder Sache, von der es möglich

*) Neque peregrinum post haec me dixeris neque regem. Nisi forte regium tibi videtur ira vivere, ut non modo homini nemini, sed ne cupiditati ulli servias, contemnere omnes libidines, non auri, non argenti, non caeterarum rerum indigere; in senatu sentire libere, populi utilitati magis consulere quam voluntati, nemini cedere, multis obfistere. Si hoc putes esse regium, me regem esse confiteor. Or. pro P. Sylla.

ist zu sagen, oder zu begreifen, was sie seyn soll. Daß eine solche Sache das ist, was sie seyn soll, kommt daher, daß alles, was dazu gehöret, wirklich in ihr vorhanden ist.

Also ist die Einheit der Grund der Vollkommenheit und der Schönheit; denn vollkommen ist das, was gänzlich und ohne Mangel das ist, was es seyn soll; schön ist das, dessen Vollkommenheit man sinnlich fühlt oder empfindet*). Daher also kommt es, daß uns von Gegenständen unserer Betrachtung nichts gefallen kann, darin keine Einheit ist, oder dessen Einheit wir nicht erkennen, weil wir in diesem Fall nicht beurtheilen können, ob die Sache das ist, was sie seyn soll. Wenn uns irgend ein Werkzeug gewiesen würde, von dessen Gebrauch wir uns gar keine Vorstellung machen können, so werden wir niemals ein Urtheil darüber fällen, ob es vollkommen oder unvollkommen sey. So ist es mit allen Dingen, deren Betrachtung Gefallen oder Mißfallen erweckt. So oft unsere Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand gerichtet wird, so haben wir entweder schon einen hellen oder dunkeln Begriff von seinem Wesen, nämlich von dem, was er seyn soll, oder wir bilden uns erst einen solchen Begriff. Mit diesem Ideal vergleichen wir die vorhandene Sache, eben so, wie wir ein Bildniß mit dem Begriff, den wir von dem Original haben, vergleichen. Die Uebereinkunft des Wirklichen mit dem Idealen erweckt Wohlgefallen; die Abweichung des Wirklichen vom Idealen erweckt Mißfallen, weil wir einen Widerspruch entdecken, und, welches uns unmöglich ist, auf einmal zwey sich widersprechende Dinge uns vorstellen sollen.

Diese Entwicklung der zur Einheit gehörigen Begriffe hat das Ansehen einer

*) S. Schönheit; Vollkommenheit.

einer Subtilität; sie ist aber zu genauer Bestimmung einiger Grundbegriffe der Aesthetik nothwendig. Wenn die Philosophen sagen, die Vollkommenheit, und in ganz sinnlichen Sachen die Schönheit, bestehe aus Mannigfaltigkeit in Einheit verbunden; so kann der Künstler durch Hülfe der vorhergegebenen Entwicklung diese Erklärung leicht fassen. Er sagt sich, daß jedes Werk, das vollkommen, oder das schön seyn soll, ein bestimmtes Wesen haben müsse, wodurch es zu Einem Ding wird, davon man sich einen bestimmten Begriff machen kann, daß die mannigfaltigen Theile desselben so seyn müssen, daß eben dadurch das Werk zu dem Ding wird, das es nach jenem Begriff seyn soll. So wird der Baumeister, wenn ihm aufgetragen wird, ein Gebäude zu entwerfen, sich zuerst bemühen, den Begriff desselben bestimmt zu bilden; hernach wird er die mannigfaltigen Theile des Gebäudes so erfinden und so zusammenordnen, daß aus ihrer Vereinigung das Gebäude gerade zu dem wird, was es seyn sollte. Der Maler wird zuerst sich angelegen seyn lassen, den Begriff der Sache, die er vorstellen soll, festzusetzen; hernach wird er in seiner Einbildungskraft jedes einzelne auffuchen, wodurch die Sache dazu wird, was sie seyn soll.

Der Begriff von dem Wesen einer Sache, wodurch sie die Einheit bekommt, ist nicht immer klar, und es ist auch zu Bemerkung der Vollkommenheit oder Schönheit einer Sache nicht allemal nothwendig, daß er es sey; er kann ziemlich dunkel und dennoch hinreichend seyn, die Vollkommenheit und Schönheit der Sache zu empfinden. So empfinden wir die Vollkommenheit und Schönheit des menschlichen Körpers bey einer sehr dunkeln Vorstellung seines We-

sens^{*)}). Eben so kann ein bloß dunkler Begriff von einer gewissen Lage des Gemüths schon hinlänglich seyn, daß wir einen Gesang, eine Ode, oder eine Elegie, welche diese Gemüthsstimmung ausdrücken soll, sehr schön finden. Aber, wo wir uns gar keinen Begriff von Einheit machen können, wo wir gar nicht fühlen, wie das Mannigfaltige, das wir sehen, sich zusammen schickt, da können uns einzelne Theile gefallen, aber der ganze Gegenstand kann kein Wohlgefallen in uns erwecken.

Hieraus folget denn auch dieses, daß jeder einzelne Theil eines Werks, der in den Begriff des Ganzen nicht hineinpaßt, der keine Verbindung mit den andern hat, und also der Einheit entgegen steht, eine Unvollkommenheit und ein Uebelstand sey, der auch Mißfallen erweket. So machte in einer Erzählung ein Umstand, der zu dem Geist der Sache, zu dem Wesentlichen nichts be trägt, im Drama eine Person, die mit den übrigen gar nicht zusammenpaßt, einen Fehler gegen die Einheit.

Ein noch weit beträchtlicherer Fehler aber ist es, wenn mehr wesentliche Einheiten bloß zufällig in ein einziges Werk verbunden werden. Ein solches Werk beruhet auf zwey Hauptvorstellungen, die keine Verbindung, als etwa eine bloß zufällige, unter einander haben, die doch auf einmal sollten in eine einzige Vorstellung zusammen begriffen werden. Da ist es unmöglich zu sagen, was das Werk seyn soll. Zu einem Beispiel hievon kann das berühmte Gemählde des großen Raphaels von der Verkörperung Christi angeführt werden, oder das Gemählde des Ludwig Carraccio, da der Erzengel Michael die gefallenen Geister in den Abgrund stürzt, zugleich aber der Ritter St. George den Drachen umbringt.

*) S. Schönheit.

bringt. So ist in manchem Drama mehr als eine Handlung, daß es unmöglich wird, zu sagen, was das Ganze seyn soll.

Alles, was bis dahin über die Einheit angemerkt worden ist, betrifft die Einheit des Wesens eines Gegenstandes. Es giebt aber außer dieser Einheit noch andre, die man einigermaßen zufällige Einheiten nennen könnte. So könnte ein historisches Gemälde in Ansehung der Personen und der Handlung eine völlige Einheit haben; und in zufälligen Dingen ganz ohne Einheit seyn; der Mahler könnte z. E. für jede Figur ein besonders einfallendes Licht annehmen, und dadurch würde die Einheit der Erleuchtung aufgehoben; oder er könnte für jede Gruppe des Gemäldes einen besondern Ton der Farbe wählen. Auch in dem Zufälligen beleidiget der Mangel der Einheit. Denn indem wir eine Geschichte vorge stellt sehen, so entsteht auch zugleich in uns der Begriff von der Einheit des Orts und der Zeit. Findet sich nun in dem, was wir sehen, etwas, das diesen Begriffen widerspricht, so müssen wir nothwendig Mißfallen daran empfinden. Also muß sich der Künstler, der ein vollkommenes Werk machen will, nicht nur die Einheit seines Wesens, sondern auch die Einheit des Zufälligen bestimmt vorstellen.

Aus den hier angeführten Anmerkungen läßt sich leicht abnehmen, daß auch zu Beurtheilung eines Werks die Entdeckung oder Bemerkung seines Wesens und seiner daher entstehenden Einheit schlechterdings nothwendig ist. Wer nicht, wenigstens dunkel, fühlt, was ein Ding seyn soll, und wohin das einzelne darin sich vereinigt, der kann seine Vollkommenheit weder erkennen noch empfinden. Daher kommt es ohne Zweifel, daß über eine Sache oft so sehr verschiedene Urtheile gefällt werden.

Ohne allen Zweifel beurtheilen wir jede Sache nach einem Idealbegriff, der in uns liegt, nach welchem wir jedes, das in der Sache ist, als dahin einpassend oder ihm widersprechend annehmen oder verwerfen. Wer sich ein solches Ideal nicht bilden kann, der weiß auch nicht, woher er jedes, das er hört oder sieht, beurtheilen soll. Daher bemerkt er bloß den Eindruck jedes einzelnen Theiles, als eines für sich bestehenden Dinges. Ist er damit zufrieden, so urtheilt er, daß auch das Ganze schön sey. Auf diese Art findet mancher eine Rede schön, weil ihm darin viel einzelne Redensarten und Ausdrücke an und für sich selbst gefallen; da ein anderer, der einen gänzlichen Mangel des Plans im Ganzen entdeckt, diese Rede mit großem Mißfallen anhört.



Von der Einheit überhaupt handeln, natürlich, beynähe alle Schriftsteller, welche von der Schönheit geschrieben haben, als Crouzaz, Andre, Burke, Home, (in dem Kap. von der Schönheit) u. a. m. aber an zerstreuten Stellen. — Von der Einheit (und Mannichfaltigkeit) besonders, J. C. König, in s. Philosophie der Künste; im 4ten Abschn. S. 185. — Von der Einheit der Gedanken, in wie fern sie zu der ästhetischen Wahrscheinlichkeit erfordert werden, Meyer in der Aesth. 1. 5. 102. u. f. — Von der Einheit des Tones, in Ansehung der Dichtkunst, findet sich etwas wenigtes, in der Schlegelschen Uebers. des Batteur, 1. S. 287. — Von der Einheit in der Malerey, unter mehreren, Hagedorn in der 13ten seiner Betr. S. 172. und außerdem S. 166. 288 und 668. —

Einheiten.

(Dichtkunst.)

Seitdem man angemerkt hat, daß die griechischen Dichter in ihren scenischen Schauspielen eine dreyfache Ein-

Ein.

Einheit beobachtet haben, nämlich die Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit, ist vielfältig über diese drey Einheiten in Absicht auf die Vollkommenheit des Drama geschrieben worden. Dasjenige, was in dem vorhergehenden Artikel von der Einheit überhaupt abgehandelt worden, wird uns hinlängliche Grundsätze an die Hand geben, die Materie von diesen drey Einheiten in ein völliges Licht zu setzen.

Weil das Drama die Vorstellung einer wichtigen und lehrreichen Handlung ist, die sich der Einbildungskraft reizend darstellt: so ist die Einheit der Handlung dabey schlechterdings nothwendig; weil man ohne dieselbe die Handlung sich weder bestimmt, vielweniger reizend vorstellen kann. Wiewol nun zu jeder Handlung nothwendig Zeit und Ort erfordert werden, so kann man doch dergestalt das Gemüth bey der Betrachtung der Handlung von beyden abziehen, daß man sich weder die eine noch den andern klar dabey vorstellt. Wenigstens kann es seyn, daß weder die Länge und Unterbrechung der Zeit, noch die Verschiedenheit der Orter, der Einheit der Handlung den geringsten Schaden thun.

Damit aber wollen wir nicht sagen, daß die zufälligen Einheiten im Drama ganz unnöthig seyen. Die Handlung des Drama geschieht vor unsern Augen; wir können uns also nicht enthalten, die Zeit, darin sie geschieht, nach dem Maaße der Zeit, in welcher wir zusehen haben, abzumessen: ein starker Widerspruch in dieser Abmessung würde uns beleidigen, und unsre Aufmerksamkeit auf die Einheit der Handlung hindern. Eben dieses bemerken wir von der Einheit des Orts, den wir mit dem Orte, wo wir sind, in Vergleichung stellen.

Es verlangen also einige Kunst-richter, daß die Handlung des Dra-

ma, wie Aristoteles fordert, auf die Zeit eines einzigen Tages eingeschränkt seyn soll; wiewol sie für nothwendig halten, daß diese ganze Zeit auf ein Paar Stunden könne zusammengezogen werden, weil es der Einbildungskraft leicht ist, den Zwischenraum der Aufzüge sich länger vorzustellen, als er wirklich sey. In Ansehung der Einheit des Orts verlangen sie, daß die ganze Handlung auf einer Stelle geschehe, so daß alle handelnden Personen, so oft sie auftreten, beständig auf demselben Platz erscheinen.

Die Alten haben diese Einheit des Orts beständig und auf das sorgfältigste beobachtet. Der Platz, auf welchem die Handlung angefangen, war der, auf dem alles, was darin sichtbar erscheint, ist fortgesetzt und vollführet worden. Sie waren um so viel mehr an die genaue Einheit des Orts gebunden, weil der Chor die ganze Handlung durch auf der Schaubühne stand. Nithin würde es ungereimt gewesen seyn, den Ort der Handlung zu verändern, da man doch dieselben Personen unbeweglich vor sich gesehen hatte.

In Ansehung der Zeit sind sie nicht allemal so genau gewesen. Bisweilen haben sie das, was kaum in 24 Stunden geschehen kann, in wenig Minuten geschehen lassen, wie aus der Hermione des Euripides erhellet, ingleichen aus den um Hülfe stehenden desselben Dichters.

Es ist indessen gewiß, daß die Alten, insonderheit in ihren Trauerspielen, so einfache Handlungen eingeführt haben, daß die Einheiten der Zeit und des Orts dabey fast nothwendig geworden. Was ist z. E. einfacher, als diese Handlung: Ajax, der im Kopf irre geworden, und in der Nacht aus seinem Zelt einen Ausfall auf eine Herde Vieh gethan, die er für das Heer der Griechen gehalten hat, bekommt in seinem Zelt ein-
nen

nen Zwischenraum von Verstand, erfährt von seiner Veschläferin, was er in der Tollheit gethan hat, und bringt sich selbst ums Leben? Wer ein so fruchtbares Genie hat, aus dieser einfachen Begebenheit ein Trauerspiel zu machen, dem wird es nicht schwer ankommen, die Einheiten der Zeit und des Orts zu beobachten.

Den Neuern muß dieses desto schwerer werden, weil sie gerne Handlungen von weitem Umfange mit viel Vorfällen angefüllt zum Grund legen, da es denn oft ganz unmöglich ist, alles dem Raum und der Zeit nach so sehr in die Enge zu zwingen.

Diese zufälligen Einheiten sind aber nicht bloß der Wahrscheinlichkeit halber zu beobachten, sondern hauptsächlich darum, weil dadurch die Einheit der Handlung desto vollkommener wird. Je mehr man von dem, was zur Handlung gehört, selbst sieht, je weniger hinter dem Vorhang, oder zwischen den Aufzügen vorgeht, je genauer und leichter merkt man alle Verbindungen. Getrennte Scenen thun der Vollkommenheit der Handlung merklichen Schaden; die Veränderung des Orts aber trennt sie.

Wir halten demnach das Drama, darin alle Einheiten beobachtet werden, allerdings für vollkommener in seiner Art, als die andern. Doch wollen wir deswegen die Uebertretung der zufälligen Einheiten nicht schlechterdings verwerfen. Wenn nur die Einheit der Handlung beobachtet wird; wenn sie hinlänglich in einem fortgeht; wenn unsre Aufmerksamkeit auf das Wesentliche der Handlung so stark gespannt erhalten wird, daß wir das Zufällige übersehen: so wollen wir ihm die Fehler gegen die andern Einheiten vergeben, wenn sie nur nicht so groß sind, daß die Aufmerksamkeit auf

die Hauptsache dadurch merklich gehemmt wird.



Kast alle französische Schriften über das Drama, enthalten weitläufige, langweilige Abhandlungen über die dramatischen Einheiten, als die *Pratique du Theatre* des Hedelin in dem 3. 6ten Kap. des 2ten Buches S. 72 u. f. der Ausgabe von 1715. 8. — Corneille, in der 2ten seiner Abhandlungen, deutsch in den *Beitr. zur Gesch. und Aufnahme des Theaters* S. 545. — Dattour in seiner Einleitung S. 231 des 2ten B. der Ausg. von 1774. — Calhava in der *Art de la Comedie*, im 20ten Kap. B. 1. S. 352 u. a. m. — Element, im 2ten Th. S. 14 u. f. f. Schrift *De la Tragedie*, Amst. 1784. 8. — Von englischen Schriftstellern hat Home dieser Materie das 23te Kap. B. 2. S. 403 der Ausgabe von 1769 gewidmet. — Das Bündigste über Geschichte und Werth der Einheiten, findet sich in G. E. Lessings *Dramaturgie*, als I. 361 u. a. a. St. mehr. — Aristoteles handelt nur (*νεγε ποιητ.* VIII.) von der Einheit der Fabel. — Von der Einheit in dem epischen Gedichte handelt weitläufig Brumoi, als von der Einheit der Handlung, im 7ten Kap. des 2ten, und von der Einheit des Charakters in dem Helden, in dem 12ten Kap. des 4ten Buches: so wie Mamburn (in der *differratio peripat. de epico Carm.* P. 1652. 4.) von der Einheit in der Handlung, in der *Quaest. V.* des ersten Th. S. 52. und von der Einheit der Fabel in der *Quaest. III.* des 2ten Th. S. 163. —

Einklang.

(Musik.)

Man sagt von Tönen, daß sie im Einklang sind, wenn sie gleich hoch sind. Da die Höhe der Töne von der Anzahl der Schläge oder Vibrationen der klingenden Körper herkommt*, so

*) S. Klang.

so sind die Töne zweyer klingenden Körper im Einklang, wenn die Geschwindigkeit der Vibrationen in beyden gleich ist, welches bey zwey gleichen und gleich stark gespannten Saiten allemal statt hat.

Im Einklang ist also die vollkommenste Harmonie, weil beyde Töne in einen zusammenfließen, zumal wenn beyde von einerley Instrument, oder klingenden Körpern herkommen. Einige rechnen den Einklang unter die Consonanzen; andre aber verwerfen dieses, indem sie sagen, daß das Wort Consonanz nur von Intervallen gebraucht werde: oder von Tönen, die in Ansehung der Höhe verschieden sind. Der Streit hat im Grund gar nichts auf sich. Jedermann gesteht, daß zwey im Einklang gestimmte Saiten vollkommen consoniren; in so fern ist der Einklang die vollkommenste Consonanz; indessen machen zwey gleich hohe Töne kein Intervall aus. Man nennt aber auch, wiewol nicht gar schicklich, zwey nicht gleich hohe Töne, bisweilen einen erhöhten Einklang oder Unisonus, und sieht dann einen solchen Unisonus als ein Intervall an, dem man den Namen der Prime giebt, wie in der Tabelle der Dissonanzen zu sehen ist *).

Wenn über oder unter einem leeren Notensystem, für eine Stimme oder für ein Instrument die Worte im Einklang, oder italiänisch all' Unisono stehen, so bedeutet dieses, daß diese Stimme eben die Töne habe, als die über ihr stehende Stimme.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß in der alten Musik, wo viel Stimmen zugleich vorgekommen, alle im Einklang, oder höchstens einige gegen die andern, in Octaven fortgeschritten sind, daß folglich jeder Gesang und jedes Instrumt bloß einstimmig gewesen. Wenn ein solches Stük

*) Dissonanz, I. Th. S. 687.

von viel Menschen von verschiedenem Alter und von verschiedenen Stimmen gesungen wird, so ist es ganz natürlich, daß die höchsten oder die tiefsten Stimmen, anstatt der vorgeschriebenen Töne, deren Octave darüber oder darunter nehmen. Ferner scheint es sehr natürlich, daß einige Stimmen, wenn gleich durchgehends der Einklang vorgeschrieben ist, bisweilen an dessen Stelle Terzen oder Quinten nehmen werden; weil die Kehle, so wie die Flöte, durch eine Kleinigkeit von dem Einklang auf eines dieser Intervalle kömmt. Dieses scheint der Ursprung des vielstimmigen Gesanges und unsrer heutigen Harmonie zu seyn.

Ohne Zweifel hat etwa ein Tonseher, dem die verschiedenen von ohngefahr sich ereignenden Abweichungen vom Einklang mögen gefallen haben, hernach versucht, anstatt einer Melodie zwey oder drey verschiedene in consonirenden Intervallen zu setzen, und dadurch die Gelegenheit zum harmonischen vielstimmigen Satz gegeben *).

Jener einfache Gesang, der mit sehr viel Stimmen im Einklang geht, wird von dem berühmten Rousseau für den natürlichsten und vollkommensten Gesang halten, und er geht so weit, daß er den vielstimmigen harmonischen Gesang für eine barbarische und gothische Erfindung hält **). Er läßt sich hierüber sehr lebhaft, aber mit etwas verdrißlicher Laune heraus; inzwischen verdienen seine Gedanken hierüber von den Meistern der Kunst in Erwägung gezogen zu werden.

„Wenn man bedenkt, (sagt er) daß von allen Völkern der Erde jedes seine Musik und seinen Gesang hat, die Europäer die einzigen sind,

*) S. Discant.

**) S. Diction. de Mus. im Artikel Harmonie.

haben, die Harmonie und Accorde haben und dieses Gemengsel der Töne angenehm finden; wenn man ferner erwägt, daß durch so viel Jahrhunderte, da die schönen Künste bey verschiedenen Völkern geblüht haben, keines diese Harmonie gekennt hat; daß weder die orientalischen Sprachen, die so wol klingend und zur Musik so schicklich sind, noch das griechische Ohr, das so fein, so empfindlich und in der Kunst so sehr geübt gewesen, jene so empfindsamen und so wollüstigen Völker auf unsre Harmonie geführt haben; daß ohne sie ihre Musik so bewunderungswürdige Wirkung gethan hat, da die unsrige der Harmonie ungeachtet so schwach ist; daß endlich den nordischen Völkern, deren gröbere Sinnen mehr von der Stärke und dem Geräusch der Stimmen, als von der Annehmlichkeit der Accente und den lieblichen Wendungen der Melodie gerührt werden, aufbehalten gewesen, diese große Entdeckung zu machen, und sie zum Grundsatz aller Regeln der Musik zu setzen; wenn man, sag' ich, dieses alles bedenkt; so ist es schwer sich der Vermuthung zu enthalten, daß unsre ganze Harmonie eine gothische und barbarische Erfindung sey, auf die wir niemals würden gekommen seyn, wenn wir für die wahren Schönheiten der Kunst, und für die wahre Musik der Natur mehr Gefühl gehabt hätten."

Es ist aus den mit andrer Schrift gedruckten Worten dieses etwas verdrießlichen Ausfalles gegen die Harmonie deutlich zu sehen, daß dieser große Kenner sich hier von dem Verdruß über die Prahlereyen des Rameau weiter habe hinreißen lassen, als ihn sein Geschmat würde geführt haben. Dieses ist ihm um so mehr zu verzeihen, da es in der That nicht möglich ist, bey den ausschweifenden Lobsprüchen einiger Franzosen,

wenn sie von den vermeinten harmonischen Entdeckungen des Rameau sprechen, die sie als die Epoche der wahren Musik angeben, bey kaltem Geblüte zu bleiben.

Inzwischen wird doch auch kein Liebhaber der Harmonie in Abrede seyn, daß nicht ein im Einklang von einem großen Chor vorgetragener Gesang viel Schönheit haben und große Wirkung thun könne.



(*) Ob der vollkommene Unisonus. Einklang, oder Prime, wirklich ein Intervall sey, oder nicht? Ob die verticirten, oder vergrößerten, oder welches einerley ist, die erniedrigten, und erhöhten Unisoni, Einklänge und Primen in der Musik zuzulassen sind, oder nicht? Hat Hrd. W. Mäder, in dem 2ten Bde. S. 371 der Marpurgischen Beyträge untersucht.

Einkleidung.

(Lebende auch zeichnende Künste.)

Eine Vorstellung einkleiden heißt so viel, als ihr etwas beysügen, wodurch sie einigermaßen versteckt wird, damit sie sich desto vortheilhafter zeige. So wird ein Begriff durch ein Bild ausgedruckt; eine Wahrheit oder eine Lehre in einer Fabel, oder in einer Allegorie vorgetragen, und also in etwas sinnliches eingeleidet. Das Einkleiden setzt allemal etwas Bloßes voraus; man kann auch in der That diejenigen Vorstellungen bloß nennen, die durch abgezogene Begriffe und also durch den Verstand müssen gefaßt werden. Diesen Vorstellungen Sinnlichkeit geben heißt also sie einkleiden.

Die schönen Künste, welche abgezogene oder allgemeine Vorstellungen erweken können, müssen sie einkleiden, weil sie nicht für den Verstand, sondern für die Sinnlichkeit arbeiten, also ist die Einkleidung der Begriffe und

und der Gedanken eine den schönen Künsten eigenthümlich zugehörige Arbeit. Nicht als ob jeder einzelne allgemeine Begriff oder Gedanken notwendig müßte eingekleidet seyn; denn dieses würde mehr schaden, als nützen. Es muß nur bey den Hauptvorstellungen geschehen, von denen eigentlich die Wirkung, die der Künstler im Ganzen zu erhalten sucht, abhängt.

Die Einkleidung betrifft entweder nur einzelne Theile, oder das Ganze. Von ihr bekommt bisweilen im letztern Fall das ganze Werk seine Form oder seine Art, und wird zur Allegorie, oder zur Fabel, auch wol zur Ode, zur Elegie, zum Traum. Denn bisweilen besteht die Art eines Werks bloß in der Einkleidung.

Einschnitt.

(Redende Künste. Musik.)

Man ist nicht immer sorgfältig genug gewesen, die Kunstwörter, deren Bedeutung nahe an einander gränzen, so genau zu bestimmen, daß man völlig sicher seyn könne, sie nie mit einander zu verwechseln. Die Wörter Einschnitt, Abschnitt, Glied der Rede, sind in diesem Fall. In dem Artikel Abschnitt ist die Bedeutung dieses Worts auch noch etwas zu unbestimmt angenommen, daher dort verschiedenes fehlt, was theils hier, theils in dem Artikel Periode, soll nachgeholt werden.

Wir wollen also die verschiedenen Theile einer Periode, sowol in der Rede als in der Musik und im Tanz, mit dem allgemeinen Namen der Glieder belegen, und die größern Glieder, die sich durch merkliche Ruhepunkte unterscheiden, Abschnitte, die kleinern aber Einschnitte nennen. Also wären in der Rede die Einschnitte die Theile, die man durch das so genannte Comma; und Abschnitte die, welche man durch die stärkern Unterscheidungszeichen (; ! ?) andeuter;

Zweiter Theil.

und eine ähnliche Bedeutung würden diese Wörter in der Musik und in dem Tanz haben.

Man muß aber in der Rede, so wie im Gesang und Tanz, zwey Arten der Einschnitte wol von einander unterscheiden, ob es gleich nicht zu geschehen pflegt. Wir müssen, um diese gar nicht unwichtige Sache desto deutlicher zu machen, die Erklärung derselben etwas weiter herholen. In dem Artikel Einförmigkeit ist angemerkt worden, daß jedes Werk der Kunst, so wie der Mensch, aus zwey Theilen bestehe, dem Körper und dem Geist, deren jeder seine eigenen ästhetischen Eigenschaften haben müsse. So besteht die Rede aus einer Folge von Tönen, die bloß das Ohr rühren, und aus einer Folge von Begriffen und Gedanken; jene macht den Körper, diese machen den Geist der Rede aus. In dem Gesang sind die Töne, als Töne, der Körper; und die verschiedenen Theile der Melodie, die Vorstellungen von innerlichen Empfindungen erweken, bey deren Anhörung man glaubt eine, gewisse Empfindungen äußernde, Person reden zu hören, der Geist des Gesanges.

Die Einschnitte befinden sich überall, sowol in dem Körper, als in dem Geist dieser Werke. Die, wodurch in der Rede die Sylben, die Wörter und die Sätze, im Gesang aber die einzeln Töne, die Zeiten des Takts und die Takte selbst, dem Gehör fühlbar werden, sind körperliche Einschnitte, sie sind der Gegenstand der Prosodie und müssen bey Erforschung des Wollklanges in genaue Betrachtung gezogen werden; diejenigen aber, wodurch ein Gedanken oder eine Vorstellung von andern unterschieden wird, sind Einschnitte in dem Geist der Werke der Kunst. Von diesen ist hier die Rede, weil die andern unter ihren besondern Namen vorkommen.

E

Ein

Sie sind solche kleinere Theile der Rede, die eine noch nicht hinlänglich bestimmte Vorstellung erweken, so daß man zwar einen Augenblick verstehen muß, um sie zu fassen, zugleich aber fortzueilen hat, um das, was darin noch unbestimmt ist, näher bestimmt zu sehen. Denn solche Theile der Gedanken sind eigentlich die Einschnitte der Rede. Der vollständige Redesatz, oder die Periode enthält eine Vorstellung, die man völlig und bestimmt fassen kann, ohne etwas vorübergehendes oder nachfolgendes nöthig zu haben. Ein solcher Satz besteht allemal aus zwey, mehr oder weniger zusammengesetzten Begriffen oder Vorstellungen, die als zusammen verbunden oder getrennt vorgestellt werden. Die einfachste Art solcher Sätze ist die, wo die beyden Begriffe, die man das Subjekt und das Prädicat nennt, jeder durch ein Wort, ohne Einschränkung oder besondere umständliche Bestimmung genannt werden; wie wenn man sagt: Der Mensch ist sterblich. Werden nun zu dem einen der beyden Hauptbegriffe noch besondere Bestimmungen und Einschränkungen hinzugehan, daß es einige Zeit erfordert, sie richtig zu fassen, so entsteht dadurch ein kleiner Ruhepunkt, der einen Einschnitt macht, wie hier; Auch der Mensch, der im höchsten Rang geboren ist, ist sterblich. Indem man sagt: auch der Mensch — empfindet der Zuhörer, daß nicht vom Menschen überhaupt, sondern von einer besondern Gattung desselben die Rede sey; daher entsteht ein augenblicklicher Ruhepunkt, auf dem sich der Geist in die Fassung setzt, diese besondere Bestimmung zu hören. Nun folgt — der im höchsten Rang geboren ist. — Hier entsteht wieder eine kleine Ruhe; denn diese Worte drücken einen besondern Begriff aus, der den Begriff eines Menschen von gewisser Art völlig bestimmt; man

hat einen Augenblick nöthig diese Bestimmung zu fassen; also ein neuer Einschnitt. Nun folgt das Prädicat, das nun, weil man einige Zeit nöthig gehabt hat, das Subjekt wol zu fassen, einen besondern Theil des Satzes ausmacht.

Also entstehen die Einschnitte allemal aus den Nebenbegriffen, wodurch man einen der beyden Hauptbegriffe des einfachen Satzes näher bestimmt, enger einschränkt, oder weiter ausdehnet, oder wo man ihm noch andre Begriffe beysüget; da denn nothwendig ein augenblicklicher Ruhepunkt in dem Fluß der Vorstellungskraft erfordert wird, um diese Bestimmungen richtig zu fassen. Quintillian erläutert dieses durch ein artiges Bild, da er den Gang der Rede und der Gedanken mit dem eigentlichen Gehen, und die Einschnitte mit den Schritten vergleicht, da allemal der Fuß niedergesetzt wird, und ob er gleich nicht stehen bleibt, dennoch auf dem Boden eine Spur zurüßläßt *). Dieses ist also der Ursprung und die Natur des Einschnittes der Rede.

Der Abschnitt in derselben entsteht daher, wenn ein völliger Satz, der sein Subjekt und sein Prädicat hat, durch Einmischung eines Nebenbegriffes aufhört ein Ganzes zu seyn, das sich ohne etwas vorübergehendes oder nachfolgendes fassen läßt. Der Satz: auch der Mensch, der im höchsten Rang geboren ist, ist sterblich; ist ein völliges Ganzes, dabey man stille steht, ohne irgend einen Begriff von etwas vorübergehendem oder nachfolgendem zu empfinden. Ein einziges Wort aber kann machen, daß er aufhört ein Ganzes zu

*) Nam ut initia clausulaeque plurimum momenti habent, quoties incipit sententia aut desinit: sic in mediis quoque sunt quidam conatus, qui leviter interfistunt (insistunt), ut currentium per, etiam si non moratur, tamen vestigium facit. Quint. Inst. L. IX, c. 4. 67.

zu seyn: obgleich auch der Mensch der = = sterblich ist: so macht das Absterben eines großen Monarchen weit stärkern Eindruck, als der Tod eines gemeinen Menschen. Das Wort, obgleich, macht den ersten Satz, der vorher ein Ganzes für sich war, nun zu einem Theile. Man hat einiges Verweilen nöthig, um den ersten Abschnitt, der schon mehrere Einschnitte hat, wol bestimmt zu fassen; empfindet aber zugleich, daß nun noch ein Abschnitt folgen müsse, die Periode zu vollenden.

Es kann aber auf zweyerley Weise geschehen, daß ein sonst vollständiger Satz aufhört es zu seyn. Die erstere ist die, davon so eben ein Beispiel durch Einmischung des Wortes obgleich gegeben worden; die andre ist die, da erst im zweyten Abschnitt ein solcher Begriff beigegeben wird, wie hier = auch der Mensch = = = ist sterblich; den noch aber macht = = = eines gemeinen Menschen. Hier macht das Wort dennoch, daß die beyden Sätze dieser Periode, wovon sonst jeder ein Ganzes seyn könnte, zu Theilen eines Ganzen oder zu bloßen Abschnitten werden. Die erstere Art ist vollkommener als die andere, weil schon bey dem ersten Abschnitt der Begriff eines noch folgenden Theiles erweckt wird.

Der Wolklang und leichte Gang der Rede hängt größtentheils von der besten Art, aus Einschnitten und Abschnitten die Periode zu bauen, ab. Man müßte aber sehr ins Kleine gehen, wenn man alles, was hierüber könnte gesagt werden, anführen wollte. Etwas haben wir im Artikel Periode berührt; übrigens aber muß man den Rednern und Dichtern empfehlen, durch fleißiges Studium der besten Muster sich ein richtiges und feines Gefühl des Wollklanges zu erwerben. Eine zwar gering schrei-

nenbe, doch nicht unrichtige Bemerkung über die Einschnitte, verdient dem Dichter zur Ueberlegung empfohlen zu werden: daß es dem Wolklang etwas schade, wenn die Einschnitte der Gedanken zu oft mit den Einschnitten des bloßen Tones oder der Füße zusammen treffen, weil dadurch die Ruhe zu merklich werden könnte. Es hat damit dieselbe Verwandniß, als mit den Wörtern, die zugleich ganze Füße des Verses ausmachen. Verse, da dieses oft geschieht, klingen allemal schlecht; und so muß man auch den Einschnitt in den Gedanken lieber in die Mitte eines Fußes, als an sein Ende fallen lassen; eine Regel, die auch die besten Tonsetzer im Gesang selten übertreten.

Einschnitt.

(Musik.)

Die Namen, welche man den größern und kleinern Gliedern einer Melodie beylegt, sind bis jetzt noch etwas unbestimmt. Man spricht von Perioden, Abschnitten, Einschnitten, Rhythmen, Cäsuren etc. so, daß dasselbe Wort bisweilen zweyerley, und zwey verschiedene Wörter bisweilen einerley, Sinn haben. Wir wollen in diesem Werk die Hauptglieder der Melodie, welche mit einem neuen Ton anfangen und mit einer ganzen Cadenz schließen, Perioden, oder Abschnitte nennen. Ihre Betrachtung wird also in einem eignen Artikel erwogen werden*). Die kleinern Glieder, aus deren mehrern die Periode insgemein besteht, und deren jedes insgemein ein Rhythmus genannt wird, wollen wir Einschnitte nennen, die kleinern Glieder aber, die durch kurze Ruhepunkte mitten in den Einschnitten verursacht werden, wollen wir Cäsuren nennen.

§ 2

*) S. Periode. (Musik.)

Diesen

Diesen Benennungen zufolge besteht eine Melodie aus Perioden, die Periode aus Einschnitten, die Einschnitte (wenn sie nicht einfach sind) aus Cäsuren.

Die Einschnitte sind in dem Gesange, was der Vers in dem Gedicht ist; jeder besteht aus einer kurzen Reihe von genau zusammenhängenden Tönen, die das Gehör zusammennehmen, und als ein ganzes unzertrennliches Glied auf einmal fassen kann. Sie müssen so seyn, daß man auf keinem Ton stille stehen oder einen Ruhepunkt empfinden kann, bis man auf den letzten gekommen ist, der dem Gehör einen merktlichen Abfall empfinden läßt.

Beydes wird dadurch erhalten, daß mitten in dem Gliede oder Einschnitt die vollkommenen Consonanzen in der Melodie und die Dreyklänge in der Harmonie vermieden werden, am Ende desselben aber entweder vermittelt solcher Consonanzen, oder durch den Dreyklang, auch durch Clauseln, eine kleine Ruhe fühlbar gemacht werde.

Weil der Einschnitt als ein einziges Glied auf einmal muß gefaßt werden, so kann er eine gewisse Länge nicht überschreiten; denn am Ende desselben muß sein Anfang in dem Gehör noch nicht ausgelöscht seyn. In der Poesie ist der längste Vers von sechs Sylbenfüßen, weil man gemerkt hat, daß das Gehör nicht wol mehr Füße auf einmal fassen könne. Die längsten Einschnitte der Melodie sind von fünf, höchstens sieben Taktten, und schon in diesem Fall müssen sie, wie die längern Verse, Cäsuren haben. Die kürzesten Verse sind von zwey Füßen, und die kürzesten Einschnitte von zwey Taktten. Wie aber eine Folge von vielen so kurzen Versen gar bald langweilig würde, so hätte auch ein Gesang von so kurzen Einschnitten keine Annehmlichkeit. Die von vier

Taktten sind die gewöhnlichsten und besten. Man kann sie auch von drey Taktten machen; wenn sie aber gut klingen sollen, so müssen allemal zwey Glieder von drey Taktten zusammen verbunden werden, daß sie, als Einschnitte von sechs Taktten, mit einer Cäsur in der Mitte empfunden werden. Diese schüten sich für die ungeraden Taktarten.

In so ferne man bloß auf den Wohlklang des Gesanges sieht, sind Einschnitte von gleicher Länge durch die ganze Melodie die besten. Und so sind sie auch in allen Tanzmelodien. Wo aber ein besonderer Ausdruck der Empfindung zu erreichen ist, da thun einzelne Einschnitte, die länger oder kürzer sind, als die sonst in dem Stück gewöhnlichen, gute Wirkung.

Es erfordert mancherley Vorsichtigkeit, um einen Gesang so einzurichten, daß das Gehör in Anschung der rhythmischen Abtheilung nirgend beleidiget wird. Eine vollständige Abhandlung hierüber würde für dieses Werk zu weitläufig seyn und kann um so süglicher hier übergangen werden, da diese Materie unlängst von einem Meister der Kunst ausführlicher ist abgehandelt worden, wohin ich die Liebhaber verweise *).

In Singestücken ist es durchaus nothwendig, daß die Einschnitte des Gesanges mit den Einschnitten der Rede genau übereintreffen; denn der Gesang muß die Gedanken des Textes ausdrücken, daher im Gesange eher kein Einschnitt kommen kann, bis im Text ein Einschnitt in den Gedanken ist. Dieses macht die Erfindung der Melodie noch weit schwerer, als sie sonst seyn würde. Denn oft hat der Tonsetzer eine dem Affekt sehr angemessene Melodie gefunden, die aber leicht

*) S. Kirnbergers Kunst des reinen Sanges, des zweyten Ab. erste Abtheil. S. 137 u. ff.

leicht Einschnitte haben kann, wo der Text keine leiden will. So hat unser Braun in der Arie in dem Festi galante, welche anfangt: Dalla bocca del mio Bene — eine der Empfindung auf das vollkommenste angemessene Melodie gefunden, die aber gleich auf dem ersten Vers zwey kleine Einschnitte hat, die den Worten des Textes ganz zuwider sind. Wenn also so große Meister der Kunst in diesem Stük Fehler begehen, so mögen die, die weniger Fertigkeit haben alle Hindernisse zu übersteigen, sich hierin die äußerste Sorgfalt angelegen seyn lassen. Die Vorsichtigkeit erfordert, daß der Tonsetzer, ehe er an die Melodie denkt, den Text auf das vollkommenste zu deklamiren suche, und erst, wenn er dieses gefunden hat, einen dem richtigsten Vortrag völlig angemessenen Gesang zu erfinden sich bemühe.

Es läßt sich hieraus leicht abnehmen, daß die aus vielen Strophen bestehenden Lieder nicht wol Melodien haben können, die sich auf alle Strophen schiken. Denn auch in den nach alter Art verfertigten Liedern, da jeder Vers einen Einschnitt in den Gedanken macht, trifft es sich doch, daß bisweilen die kleinsten Einschnitte mitten in den Versen einer Strophe anders, als in den übrigen stehen. Alsdenn kann die Melodie unmöglich auf alle passen. Oben aber, die in Horazischen oder andern griechischen Versarten abgefaßt sind, da die Einschnitte der Gedanken in jeder Strophe anders sind, können auf keinerlei Weise anders in Musik gesetzt werden, als daß jede Strophe ihren besondern Gesang habe *).

Eintheilung.

(Veredelsamkeit.)

Wenn in einer förmlichen Rede die Abhandlung aus verschiedenen Haupt-

*) S. Lieder.

theilen besteht, so thut der Redner wol, im Anfang derselben den Inhalt eines jeden Haupttheiles anzuzeigen, damit der Zuhörer die Folge der Vorstellungen desto leichter fasse. Diese Anzeige der Haupttheile der Abhandlung wird die Eintheilung der Rede genennet. In der Rede für den Vorschlag des Manilius fand Cicero drey Dinge nöthig zu beweisen, um diesen Vorschlag annehmen zu machen: 1) daß der Krieg gegen den Mithridates nöthwendig, 2) daß er wichtig sey, und 3) daß man den Pompejus zum Heerführer desselben machen müsse; daher theilte er seine Abhandlung in diese drey Theile.

Ehe die Eintheilung kann gemacht werden, muß der Redner alle Haupttheile seiner Rede erfunden haben, und sich dieselben in der Ordnung, wie sie folgen sollen, vorstellen. Die verschiedenen Punkte der Eintheilung sind eigentlich die Vorstellungen, aus welchen das, was der Redner durch seine Reden erhalten will, natürlicher Weise folget; also enthält die Eintheilung den Inhalt der ganzen Rede in wenig Worten, und kann zum voraus das Genie und die Gründlichkeit des Redners anzeigen. Denn die Hauptsache kommt allemal darauf an, daß er die wahren Quellen, woraus das, was er zu erhalten sucht, natürlicher Weise herfließt, entdecke, und diese Quellen zeiget er in der Eintheilung an.

Zum Vortrag der Eintheilung wird Kürze, Einfachheit und die größte Deutlichkeit erfordert, damit der Zuhörer den Inhalt der Hauptpunkte der Rede sehr leicht und bestimmt fasse, welches Cicero für so wichtig hielt, daß er bisweilen die Eintheilung wiederholt hat, wie in der Rede für den P. Quinctius, wo er sie also vorträgt: „Ich will zuerst zeigen, daß kein Grund vorhanden sey, warum du von dem Prätor hättest verlangen können, in den Besitz der Güter

Güter des P. Quinctius gesetzt zu werden; hernach, daß du sie durch kein Edikt habest besitzen können; und zuletzt, daß du sie wirklich nicht besessen habest. Ich bitte euch, (thut er hinzu) dich Q. Aquilius, und euch, die ihr eure Meinung hierüber zu geben habt, euch dieser Punkte wol zu erinnern; denn wenn ihr sie vor Augen habet, so werdet ihr die ganze Sache leichter fassen, und mich, als ich aus den Schranken, die ich mir selbst setzte, heraustreten sollte, durch euer Ansehen zurückhalten können. Ich leugne also, 1) daß er die Güter hat fordern können, 2) daß er sie ebilmäßig habe besitzen können, und 3) daß er sie wirklich besessen habe. Habe ich diese drey Punkte bewiesen, so werde ich den Schluß machen.“
 Uebrigens ist verschiedenes, was zur Erfindung der Eintheilung dienet, in dem Artikel von den Beweisen bereits angeführt worden.

Ekel. Ekelhaft.

(Schöne Künste.)

Einige unsrer Kunsttrichter haben es zu einer Grundmaxime der schönen Künste machen wollen, daß nie etwas Ekelhaftes in einem Werk soll vorgestellt werden*). Allein bey näherer Untersuchung der Sachen findet man dieses Verbot nicht nur an sich ungegründet, sondern auch von den größten Meistern der Kunst übertreten. Zwar müssen alle, die das Wesen der schönen Künste in der Nachahmung der schönen Natur suchen, oder die das Gefallen oder das Ergözen zum letzten Endzweck derselben machen, diese Grundmaxime gelten lassen, weil das Ekelhafte weder schön noch gefällig ist. Soll aber der Künstler sich darin als ein Nachahmer der Natur zeigen, daß er, wie sie, durch Vergnügen zum Guten an-

locke, und durch Mißvergnügen und Widrigkeit vom Bösen abhalte, so muß er sich aller Arten des Widrigen, und also auch des Ekelhaften bedienen, so wie seine Lehrmeisterin, die Natur, es gethan hat. Man kann gewiß annehmen, daß die Dinge, für welche der Mensch einen natürlichen Ekel hat, etwas schädliches an sich haben, und daß das Gefühl des Ekels das Mittel ist, uns von schädlichen Dingen abzuhalten.

Darin also kann der Künstler ohne alles Bedenken dieser großen Lehrmeisterin nachahmen, dasjenige mit Ekel zu belegen, wovon die Menschen müssen abgeschreckt werden. Also hat sich Hogarth als ein wahrer Künstler gezeigt, da er in seinen Kupferstichen, *Harlots-Progress*, manches wirklich Ekelhaftes eingemischt hat. Eben so wenig ist auch Homer zu tadeln, daß er uns von den ruchlosen Cyclopen ein ganz ekelhaftes Bild macht*); oder Aeschylus, dessen *Lameniden* auch gewiß nicht ohne Ekel gesehen worden sind. Auch ist es wol niemand eingefallen, den Poussin zu tadeln, daß er in der Vorstellung der Krankheit der Philister, die sich an der Lade des Bundes vergriffen, einiges Ekelhaftes mit eingemengt.

Frenzlich muß man sich nicht, wie schwache Köpfe wirklich bisweilen gethan haben, das Ekelhafte bloß darum wählen, um die Kunst einer genauen Nachahmung zu zeigen. Zum Vergnügen und zur Ergözung müssen angenehme Gegenstände gewählt werden; aber zur Abschreckung, wo diese nöthig ist, dienet sowol das Häßliche, als das Ekelhafte; daher dann in der That beydes von den größten Meistern wirklich gebraucht worden ist**).

Aus

*) G. Briefe über die neueste Litteratur V. Lbiii.

*) *Odyss.* I. vl. 373. 374.

**) Man sehe, was im Artikel *Entsetzen* hierüber erinnert worden.

Aus leicht zu errathenden Gründen ist dieser Artikel sehr einseitig und sehr nach gerathen. Die Leser werden wohl thun, wenn sie ihn, durch den, von Hrn. Sulzer verworfenen 82ten Brief aus dem sten Theil der Litteraturbriefe S. 97. vergl. mit dem Laocoon S. 239. u. f. und dem 1ten der kritischen Wälder S. 265 u. f. berichtigen. — In Ansehung der bildenden Künste ist über diese Materie in dem großen Mahlerbuch des Latresse, das 17te Kap. des 6ten Buches, und die 9te der Hagedornschen Betrachtungen über die Malerey S. 108 nachzulesen.

E l e g i e.

(Dichtkunst.)

Bedeutet eigentlich ein Klagelied, welchen Namen man dieser Art des Gedichts geben könnte, wenn nicht auch bisweilen vergnügte Empfindungen der Inhalt der Elegie wären. Der wahre Charakter derselben scheint darin zu bestehen, daß der Dichter von einem sanften Affekt der Traurigkeit oder einer sanften mit viel Zärtlichkeit vermischten Freude ganz eingenommen ist, und sie auf eine einnehmende etwas schwaghafte Art äußert. Alle sanften Leidenschaften, die so tief ins Herz dringen, daß man sich gerne und lange damit beschäftigt; die dem Geist so viel Zusage lassen, daß er den Gegenstand von allen Seiten betrachten, und der Empfindung in jeder Wendung, die sie annimmt, folgen kann, schiken sich für die Elegie. Sie bindet sich nicht so genau an die Einheit der Empfindung, als die Ode, nimmt auch den lebhaften Schwung derselben nicht; ihr Ausdruck ist nicht so rasch, sondern hat den kläglichsten Ton, der mehr der Ton eines bloß leidenden und vom Affekt überwältigten, als des wirklichen Menschen ist. Er ist im eigentlichen Verstand einnehmend, da der Ton der Ode gar oft gebieterisch, stürmisch, oder

hinreißend ist. Sehr richtig nennt der Verfasser über Popsens Genie und Schriften die Elegie ein affektvolles Selbstgespräch.

Alle sanften Affekte also, woben die Seele sich ganz leidend fühlet; Klagen über Verlust einer geliebten Person; über Untreue eines Freundes; über Ungerechtigkeit und Unterdrückung; über hartes Schicksal; Vergnügen über zärtliche Aussehnung, über ein wieder erlangtes Gut; Aufseerungen der Dankbarkeit, der Andacht, und jedes andern zärtlich vergnügten Affekts, sind die eigentlichen Materien der Elegie. Da die Gemüthsfassung bey der Elegie ganz Empfindung der einnehmenden Art ist, so bringt sie auch tief ins Herz, und ist daher eine der schätzbarsten Gattungen der Gedichte, wo es darum zu thun ist, die Gemüther zu besänftigen, oder sie völlig für einen Gegenstand einzunehmen. Hingegen schiken sich männliche, feurige und heroische Empfindungen nicht für sie; sie überläßt sie der Ode.

Die Griechen hatten für die Elegie eine besondere Versart gewählt, die auch die Römer beybehalten haben; sie bestand abwechselnd aus einem Hexameter und einem Pentameter, versibus impariter junctis, wie Horaz sich ausdrückt; und insgemein machten zwey Verse zusammen ein Distichon aus, darin ein völliger Sinn war. Es scheint auch, daß diese Versart sich am besten zum Affekt der Elegie schike dem ein sanft enthusiastisches Herumschwärmen von einem Bild zum andern, und von einer Vorstellung zur andern, fast eigen scheint. Indessen ist die elegische Versart auch verschiedentlich zu kleinen Gedichten gebraucht worden, die man nicht zu den Elegien rechnen kann. Die neuen Völker haben bey der Armuth ihrer Prosodie der Elegie keine besondere Versart geben können. Die alexandrinische schaut

scheint aber sich vorzüglich dazu zu eignen. Seitdem man aber im Deutschen die griechischen Sylbenmaasse eingeführt hat, sind auch Elegien in der alten elegischen Versart gemacht worden.

Man weiß nicht, welcher griechische Dichter die Elegie aufgebracht habe, und man wußte es schon vor Alters nicht.

Quis tamen exiguos elegos emis-
serit auctor,

Grammatici certant *).

Anfänglich waren sie bloß für Klagen bestimmt; aber man fühlte, daß ihr Ton sich auch für zärtliche Freundschaften schicke.

— — Querimonia primum.
Post etiam inclusa est voti senten-
tia compos.

Es ist ohne Zweifel ein großer Verlust, daß die griechischen Elegiendichter verloren gegangen sind; obgleich Quintilian glaubt, daß die lateinischen ihnen nichts nachgeben **). In der That haben wir drey fürtreffliche römische Dichter in dieser Art, den Ovidius, den Catullus und den Propertius.

Eine besondere Art der Elegie machen die sogenannten *Heroiden* aus †), von denen in einem besondern Artikel gesprochen wird.

Für die geistliche Dichtkunst scheint die Elegie den vorzüglichsten Nutzen zu haben; da sie den sanften Empfindungen der Religion überaus gut angeschlossen ist: nur müßte man sich darin vor dem Schwärmerischen hüten, welches der vorzügliche Hang der Elegie zu seyn scheint. Ueberhaupt kann sie sehr nützlich zu Befänftigung der Gemüther angewendet werden. Denn es ist gar nicht unwahrscheinlich, daß ein etwas wilder Mensch, der den sanften Affekten den Eingang in sein Herz verschlossen

hält, durch Elegien könnte gezähmet werden, zumal wenn sie mit Musik verbunden wären. Zu wünschen wär' es, daß ein recht geschickter Tonsetzer einige Versuche, Elegien in Musik zu setzen, machte: das Recitativ mit einem bloß begleitenden Saß; das mit begleitenden Instrumenten; das Arioso und bisweilen das Ariennäßige selbst könnten dabey sehr angenehm abwechseln. Es läßt sich vermuthen, daß ein wolgerathener Versuch in dieser Art, diese neue Gattung elegischer Cantaten in Gang bringen würde.



Daß H. Sulzer den vorzüglichsten der alten elegischen Dichter, den Tibull, anzuführen vergessen, werden die Leser, ohne meine Erinnerung, sehen. —

Außer dem, was in den verschiedenen Anweisungen zur Dichtkunst überhaupt, und in andern celtischen Schriften, als in J. C. Scallgers Poet. Lib. I. c. 50. Lib. III. c. 125. — in des J. Pontanus Poetic. Institut. Lib. III. c. 24-26. — in des G. J. Vossius Institut. poet. — in der 13ten von Jos. Trapp's Praelect. poet. — in dem 10ten Kap. des 2ten Buches der Arte poetica des Minturno — in des Sav. Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poet. Vol. 2. P. 1. S. 635 u. f. (wo von der Elegie aller Völker und aller Zeiten, so wie von der Theorie derselben gehandelt wird) — in der Poetique des J. L. Phil. de la Mesnadiere, Par. 1640. 4. — in Ch. Vatteur Einleitung, Th. 2. Abschn. 3 Kap. 12. (B. 3. S. 118 d. II. Ausg. von 1774) — in des Remond de St. Mars Poetique prise dans ses sources, Oeuvr. B. 4. S. 223. Amst. 1749. 18. — in J. Marmontels Poetique, Ch. XIX. B. 2. S. 504. Ausg. von 1763. — in Domatrons Princ. gen. des belles lettres, B. 2. Ch. 2. Art. 5. S. 98. Ausg. von 1785. — in der Art of poetry on a new plan, B. 1. S. 70. — in J. A. Eberhards Theorie der sch. Wissensch. S. 235 der 1ten Ausg. —

in

* Horat. A. P. 75.

** In R. Or. L. 10. 1. 39.

† *Heroiden*.

in J. F. Eschenburgs Entw. einer Theorie und Litterat. der sch. Wissensch. S. 139 der Aufl. von 1789. — vorzüglich aber in dem 13ten Th. der Litteraturbriefe, S. 69 der ersten Ausg. vergl. mit der 2ten Samml. der Fragm. über die neuere deutsche Litterat. S. 220. u. f. u. a. m. von der Elegie gesagt worden ist, handeln davon besonders, in lateinischer Sprache: *Explicatio eorum omnium quae ad Elegiae antiquitatem et artificium spectant*, von Gr. Robortelli, in f. W. Flor. 1548. f. — *Th. Corraeae de Elegia Libellus*, Bon. 1590. 4. — *Dissert. de Elegiae nomine et origine* von Fel. Bisciola, in f. Horis subsec. Buch 8. Kap. 23. Ingolst. 1611. f. — *De Elegia*, Commentar. von Lorg. Gallucci, bey f. Vindicat. Virgil. Rom. 1621. 4. — *De vera carminis elegiaci natura et optima inventione*, Dissert. Christ. Philomusi (des Cardinal Angel. Durini) in den Poetar. elegiac. par nobile, Varf. 1771. 8. und im 2ten Bde. der Collect. poetar. elegiac. von C. Michaeler, Aug. Vind. 1776. 8. — *De Poetis Roman. Elegiac.* Dissert. Frdr. Aug. Widenburg, Helmst. 1773. 4. — *Super Elegia, maxime Romanor.* von Gr. Gottl. Warth, bey seinem Propert, Lips. 1777. 8. — *In französischer Sprache*: *Mem. sur l'Elegie grecque et latine*, von Cl. Franc. Fraguier, in dem 2ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscrip. Deutsch, im 2ten Bde. des Schizrachschen Magazines — *Disc. sur l'Elegie*, und *Deux discours sur les Poetes Elegiaques*, von J. Bapt. Couchat, ebend. im 10ten Bd. und *Trois Disc. sur les Poetes Eleg.* von ebendemselben, ebend. im 25ten Bde. — *Disc. sur l'Elegie*, von dem Abt Le Blanc, vor f. Elegies, Par. 1731. 12. (Er erklärt die Elegie als eine Klage einer betrübten Person; aber er wiß, daß sie der Ausdruck einer heftigen Gemüthsbewegung seyn soll, und sieht zu diesem Ende die Monologen mehrerer Trauerspiele dafür an. Vorzüglich glaubt er, daß man sie Frauenzimmern in den Mund legen müsse.) — Re-

flex. critiques sur l'Elegie, p. Jean Bern. Michault. Dijon 1734. 8. (Sie sind vorzüglich gegen den vorhergehenden Discours gerichtet, der Verf. will, daß die Elegie blos rühren soll, und daß sie folglich nicht mit heftigen Leidenschaften sich veredelt. Auch sucht er die Meinung des Le Blanc, daß blos weibliche Charaktere darin redend einzuführen wären, zu bestreiten.) — *In englischer Sprache*: *Some observations on the original design of Elegiac verse, with the characters of the most celebrated Greek, Latin and English Elegiac Poets*, bey Darts englischer Uebers. des Tibull, Lond. 1720. 8. — *Essay upon the Roman Elegiac Poets*, by Major Pack, bey Addisons Dissertat. upon the most celebrated Roman Poets, Lond. 1721. 8. — *In deutscher Sprache*: *Ein Aufsatz, in dem 2ten Bde. der Iris von J. G. Jacobi*, Düsseldorf. 1775. 8. (für Frauenzimmer geschrieben.) —

Von den griechischen, elegischen Dichtern ist, wosern wir nicht, wegen des, für die Eleale, von Griechen und Römern, angenommenen Solbenmaßes den Hymnus des Kallimachus auf das Bad der Pallas, (s. den Art. Hymne) und die Catullische Umschreibung der verloren gegangenen Elegie desselben auf das Haupthaar Berenices, (welche unter andern, Sav. Mattet, in dem 2ten Bde. des Saggio di Poesie, Nap. 1774. 4. italienisch übersezt hat) die Kriegslieder des Theokrit (s. den Art. Pled) und einige Fragmente, als von dem Hermessanor (bey dem Athensius, Lib. XIII. S. 597. Ausg. von 1612) u. d. m. dazu zählen wollen, nichts übrig. Die Nahmen der Dichter, welche deren geschrieben haben sollen, finden sich, unter andern, in dem vorher angezeigten Discours des Couchat, und bey dem Quadrio (a. a. O. S. 641 u. f.) —

Von römischen Dichtern: C. Valer. Catullus (Von f. Gedichten gehört vorzüglich, die Klage auf den Tod eines Sperlinges, Deutsch von C. W. Ramler, in f. Euphrischen Ged. Berl. 1772. 8.

S. 234. ob sie gleich nicht in dem Elegischen Sylbenmaße abgefaßt ist, bleiber. Indessen finden sich, unter seinen Gedichten, noch mehr Elegische, als auf den Tod seines Bruders u. d. m. welche, in den frühern Ausgaben derselben, das zweite Buch ausmachen. Mehrere Nachrichten finden sich beydem Art. *Eleg.*) — **Alb. Tibullus** (Die, von ihm vorhandenen Elegien sind in vier Bücher abgetheilt; aber das letztere derselben enthält nicht allein ein, im heroischen Sylbenmaße, abgefaßtes Lobgedicht auf den Messala, sondern die darin befindlichen Elegien sind auch von einigen Kritikern, als C. Barth, und C. G. Heyne, einem andern Verfasser, nämlich einer gewissen Sulpicia, welche, lebend, darin eingeführt ist, zugeschrieben worden. Die erste Ausgabe derselben, mit den Gedichten des Catull und Propertius zus. erschten, A. L. 1472. f. und eben so sind sie, Ven. 1502. 8. Lugd. B. 1554. 8. Ven. 1559. 8. 1562 mit den Anm. des Ant. Muret; Lugd. B. 1592. 12. 1603. 16. mit den Anm. der beyden Doussa; Par. 1604. f. mit den Anm. mehrerer; ebend. 1608. f. mit dem Comm. des Joh. Passerat; Cantabr. 1702. 4. Pat. 1710. 4. mit den Anm. des Joh. Vulpus; Par. 1723. 4. von dem Abt Brochard; Lond. 1749. und 1774. 12. gedruckt. Einzeln ist Tibull, von Jan. Breuchuis, Amst. 1707. 4. Von Ant. Vulpus, Pat. 1744. 4. Von Chr. G. Heyne, Lips. 1755 und 1777. 8. herausgegeben worden. Uebersetzt hat ihn in das Italienische: Guido Riviera, in dem 22ten B. des Corp. omnium vet. Poetar. lat. Mediol. 1731 u. f. 4. in reimtege Verse; und eine Auswahl aus Tibull und Propertius, Franc. Corsetti, Ven. 1756. 8. In das Spanische: Luis de Leon (+ 1591) die 3te Elegie des 2ten Buches, in s. Obras, Valenc. 1761. 8. S. 177. In das Französische: Michel de Morelles, Par. 1653. 8. in Prose; der Verf. der Soirées Helvétiennes, (Pezay) mit dem Catull und Gallus zusammen, P. 1771. 8. 2 B. in Prosa; H. Guss, unter dem Titel: Essai

sur les Poésies de Tibulle, P. 1779. 8. der auch den 4ten B. s. Voy, litter. de la Grece ausmachet; ein Ungen. Par. 1784. 8. in Prosa. Auch Pierre Longchamps hat ihn noch übersezt, ich weiß aber seine Arbeit nicht näher nachzuweisen; und der Chev. Langeac hat ihn in Verse übersezen wollen; imgleichen sind, in die Amours de Tibulle p. (Jean) de la Chapelle, Par. 1712. 12. 3 B. der größte Theil der Elegien desselben, in sehr (schlechten) streben Nachahmungen, und eben so in die Vie de Tibulle, tirée de ses écrits p. Mr. Gillet de Moyvre, Par. 1743. 12. 2 Bde. eingewebt, so wie von La Fare, von Richer, u. a. m. einzeln übersezt worden. In das Englische: Dart, Lond. 1720. 8. Jam. Grainger 1759. 12. 2 B. Auch soll noch Th. Creech ihn 1694. übersezt haben. In das Deutsche: Einzelne Elegien, als aus dem 1ten Buche die erste, sind von C. B. Müller, in s. Vers. in Ged. Leipz. 1755. 8. und von einem Ungen. im 10ten Th. des Taschenbuches für Dichter, so wie, nebst der zehnten, von Küttner, im Journal für Liebhaber der Litteratur; die 3te in der Iris und von Chr. H. Schmid in der Olla Porrida; und die 10te in J. B. Michaelis Poet. Werken; aus dem dritten Buche, die 3te im Taschenb. für Dichter; aus dem vierten, die 1te von Pfeffel, im Taschenb. für Dichter, u. a. m. übersezt. Gänzlich haben ihn geliefert, ein Ungenannter, Leipz. 1780. 8. J. F. Degen, Ansp. 1781. 8. mit Anm. und nebst dem Catull und Propertius, Frz. Fav. Mayr, Wien 1784. 8. 2 B. Auch haben wir noch, von J. M. Pertali (Perleberg) die durchlauchtge Römerin Deslla, worin Tibull, und theils Horatius Carmina erklärt wird, Pest. 1707. 8. **Erläuterungsschriften:** Ueber den Tibull. . . von J. F. Degen, Ansp. 1780. 8. Das Leben des Dichters ist von mehreren Herausgebern und Uebersetzern, als J. A. Vulpus, Dart u. a. m. so wie von Greg. Chrasbi, in der Histor. Poetar. Bas. 1545. 8. S. 487. und von Pub. Crusius, in den Lebensbeschr. Römischer

mischer Dichter, V. 1. S. 90. d. II. und einzeln, lat. von Chrsn. Frdr. Normann, Vir. 1719. 8. beschrieben worden; und *Litterar. Notizen* finden sich in I. G. Fabricii Bibl. lat. Lib. I. c. 14. V. 1. S. 430. Ausg. von 1773.) — **Sextus Aurel. Propertius** (Seine Elegien sind in vier Bücher abgetheilt; und, außer den vorher angezeigten Ausgaben mit dem *Libull* zusammen, einzeln von Jan. Brouckhuis, Amst. 1702 und 1727. 4. Von J. A. Vulpus. Par. 1755. 4. Von Frdr. Gottl. Barth, Lipsf. 1777. 8. und mit einem Commentar von dem jüngern Burmann, Amstel. 1780. 4. herausgegeben worden. Uebersetzt in das Italienische hat ihn Guido Riviera, in dem 22ten B. des *Corp. omnium Poetar. latinor.* Mediol. 1731 u. f. 4. in reimf. Verse, und Giul. Ces. Decelli Ver. 1742. 4. in Terzinen. In das Französische: Mich. Marolles, Par. 1655. 8. und Longchamps, P. 1771. 8. beyde in Prose; und bey den *Amours d'Enée et de Didon*, Par. 1688. 12. von dem Pres. Nicole finden sich 12 Elegien des Propertius, so wie verschiedene in der *Vie de Properce* . . . p. Giller de Moyvre, Par. 1746. 12. In das Englische: ein Ungenannter das erste Buch, Lond. 1782. 8. In das Deutsche: Ein Ungenannter, die sechs ersten des ersten Buches, in dem 1ten Bde. der *Belustigungen für allerlei Leser*; Pfeffel, die 17te und 18te eben dieses Buches, im *Taschenb. für Dichter*; F. G. Barth einige in den *Vorlesungen über den Propertius*, Dresd. 1767. 8. und Frz. Rav. Mayr, gänzlich, mit dem *Catull* und *Libull* zus. Wien 1784. 8. 2 B. *Erläuterungsschriften*: Außer den einzeln Bemerkungen von Nic. Heinsius, in f. von Burmann herausgegeb. *Adversar.* und eben dergleichen in *Dorville's Miscell. Observat.* hat Chr. W. Mitscherlich *Lectiones* in *Catull. et Propertium*, Gött. 1786. 8. und F. G. Barth *Vorlesungen über einige Elegien des Prop.* Dresden 1767. 8. geschrieben. Das *Leben* des Dichters ist in G. Gysaldi *Histor. Poetar.* Basl. 1545. 8. S. 489. in

L. Crusius *Lebensbeschr.* der Röm. Dichter, V. 1. S. 100. d. II. und vor A. Vulpus, und Barth's Ausg. von dem ersten beschrieben, befindlich. *Litter. Nachrichten* liefert Fabricii Bibl. lat. a. a. D. S. 433.) — **Publius Ovidius Naso** (Von seinen Gedichten, deren vollständige Ausgaben, bey dem *Alt Heroide* angezeiget sind, gehören hieher 1) *Amorum* Lib. III. Uebersetzt in das Italienische sind sie von Giuf. Baretti, im 2oten B. der vorhin angezeigten *Samml. Meysl.* 1731 u. f. 4. In das Französische: von Vellefleur, mit dem Titel, *Les amours d'Ovide*, Par. 1621. 8. in Prose; von Jean Barrin, Par. 1676. 12. in Verse; und von Et. Algan de Martignac, in dem 2ten B. der *Oeuvr. d'Ovide*, Lyon 1697. 12. 9 B. Einzelne als vier derselben, hat Frés. Habert, bey f. *Epitres cupidoimiques*; eine Auswahl daraus Nic. Bourdin, Marc. de Billencs, unter der Aufschrift, *Les Eleg. choisies des amours d'Ovide*, Par. 1668. 12. und 17 derselben, Jean Nicole, in f. *Oeuvr.* Par. 1660. 1705. 12. so wie Ch. Corneille einige in den *Pieces choisies d'Ovide*, Rouen 1670. 12. u. a. m. dergleichen einzeln geliefert. In das Englische: Von Chr. Marloe († 1593) f. a. 12. welche Uebers. das Geschick hatte, von dem Erzbischofe zu Canterbury, im J. 1599 zum Feuer verdammt zu werden; von einem Ungen. Lond. 1725. 8. In das Deutsche: Schon ums J. 1365. wurde auf Veranlassung des Herzog Albrecht des 2ten von Oesterreich eine prosaische Uebersetzung davon verfertigt, welche dem Lambeck zu Folge (Lib. II. S. 985) auf der Bibl. zu Wien sich handschriftlich befindet; von Joh. Bapt. von Knoll, Augsb. 1777. 8. in Prosa. 2) *Tristium*, Lib. V. welche, außer den Ausg. in den sammtl. Werken des Dichters, unter andern, mit den *Epistol. ex Ponto*, Ven. 1489. f. und einzeln von Jf. Werburg, Amst. 1713. 12. und von Ch. Chr. Harles, Erl. 1772. 8. herausgegeben worden sind. Uebersetzt in das Italienische: von Giul. Morigi, Ravenna 1581. 12. in reimf.

reimfr. Verse; und von Francesca Manzoni Glusio, in dem 2ten B. des Corp. Poetar. lat. Med. 1731 u. f. 4. In das Französische: von Jean Vinard, Par. 1625. 8. in Prosa; von Rich. Marolles, Par. 1661. 8. ebenso; von Et. Agay de Martianac, im 8ten B. f. Uebers. der schmittl. B. des Ovids, Lyon 1697. 12. in Prosa, und von dem Jes. F. M. de Kervillars, mit den Briefen aus dem Pontus, Par. 1723. 12. 2 Bde. In das Englische: Die drei ersten Bücher, von Th. Churchyard, Lond. 1580. (1577) 4. Von Zach. Catlin, Lond. 1639. 8. In das Deutsche: Von Joh. Heinr. Sepp, Darmst. 1644. 8. Von Joh. Selmr. Kirchhof, Hamb. 1779. 8. in elende Reime; von einem Ungen. Halle 1780. 8. in Prose. Das Leben des Dichters ist, unter andern, von Gr. Oyraldi, in der Histor. Poetar. S. 492. Von J. Mason, Amstel. 1708. 8. und bei mehreren Ausgaben der Werke des Ovidius; und von Lud. Crusius, in den Lebensbesch. Röm. Dichter, B. 1. S. 307. d. II. geliefert worden. Auch Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet. Uebrigens ist es bekannt, daß, wenn nach der Versart allein, der Platz der Gedichte bestimmt werden soll, mehrere Gedichte des Ovidius hierher gehören würden. Auch sind öfterer einige Gedichte dieser Art, als eine Elegie de Philomela, eine de pulice, u. d. m. ihm zugeschrieben worden, welche, unter andern, in den Catalect. Ovidii ex ed. Goldast. Freft. 1610. 8. abgedruckt worden sind.) — Caj. Peto Albinovanus (Unter seinem Namen sind noch zwei Elegien und ein Fragment übrig, welche de Clere, c. not. varior. Amstel. 1703. herausgegeben hat, und worüber sich in Fabricii Bibl. Lat. Lib. I. c. 12. §. 7. und 8. litter. Nachr. finden.) — Cornel. Gallus, oder vielmehr Cornel. Maximilianus Gallus (Unter dem Namen Gallus gehen sechs Elegien, welche dem ersten, der in dem Zeitalter des Augustus lebte, von fast allen Kritikern abgesprochen, und, höchst wahrscheinlicher Weise, erst zu den Zeiten des Ver-

falls der römischen Poesie geschrieben worden sind. Der einzige Kapin, in f. Reflex. sur la Poet. en particulier S. 29. fand viel Delicateffe und Kraft in ihnen, Herausgegeben hat sie zuerst Pomponius Gauricus, Ven. 1501. 4. Nachher sind sie noch Antv. 1569. 16. und öfterer bey dem Catall, Tibull, und Propertz abgedruckt worden. Uebersetzt in das Französische hat sie Pezay bey seinem Tibull. Urtheile und litterar. Nachrichten sind in Ad. Vaillets Jugemens des Savans, B. 3. Th. 2. No. 1147. S. 105. Ausg. von 1725 und in G. Fabricii Bibl. lat. Lib. I. c. 14. §. 1. u. f. B. 1. S. 425 u. f. gesammelt.) — — Noch besitzen wir eine „Deutsche Anthologie der römischen Elegiker, von Joh. Geor. Degen, Nürnberg. 1784. 8. — und, als Verfasser von Elegien, kommen noch unter den römischen Dichtern, bey dem Ovidius Epistol. ex Ponto Lib. IV. Ep. XV.) bey dem Martial u. a. m. die Nahmen des Montanus, Proculus, Gontanus Capella, Arunzius Stella, Marcus Unicus, Lustricus Brutianus, u. a. m. vor. —

Von den neuern lateinischen Dichtern haben sehr viele unter der Benennung von Elegie, und im Elegischen Stylbenmaasse, Gedichte dieser Art geschrieben, als Angel. Politianus († 1494. In dem 2ten B. S. 256. der Delic. Poetar. Ital. Freft. 1608. 8.) — Joh. Jon. Pontanus († 1505. Opera poet. Ven. 1518-1533. 8.) 2 B. und im 4ten B. f. Oper. Bas. 1556. 8. — Tit. und Herk. Strozza, Vater und Sohn (1508. Oper. Ven. 1512. 8. Par. 1530. 8.) — Joh. Giov. Cotta († 1509. In dem 1ten B. S. 214. der Delic. Poetar. Italor.) — Gab. Altifilius (1510. Ebend. S. 57.) — Conr. Celtus († 1508. Poem. Nor. 1502. 4.) — Jan. Pannonius (1510. Eleg. Ven. 1553. 8.) — Joh. Arel. Augurellus 1510. Poem. Ven. 1505. 8. Gen. 1608. 8. und im 1ten B. S. 287. der Delic. Poetar. Ital.) — Gausus Andrelinus († 1518. Amor. Lib. IV. Par. 1490. 4. Elegiar. Lib. III. ebend. 1494. 4. Elegiae quaed. castiores... Argent. 1508.

1508. 4.) — Walt. Castiglione († 1527. In dem 1ten V. S. 716 der Delic. Poetar. Ital.) — Pet. Gravina († 1528. Poem. Nap. 1532. 4. — Sinc. Sannazar († 1533. Elegiar. Lib. III. Ven. 1535. 8.) — Johannes Secundus († 1536. Elegiar. Lib. III. in f. W. Lugd. B. 1651. 12. Par. 1748. 12. Auch sind von f. Bafis, welche, englisch, Lond. 1775. 8. und deutsch im 2ten Th. von Alringers Ged. Alagenf. 1788. 8. erschienen, einige, und von f. Episteln das erste Buch im Elegischen Epithemase abgefaßt.) — Hel. Eobanus Hessus († 1540. Opera, Hal. 1539. 8.) Gre. Mar. Molsa († 1548. Im 1ten Vde. S. 38 der Delic. Poetar. Italor.) — Jak. Mosker, Michäus gen. († 1558. Sylvar. Lib. IV. in dem 4ten V. S. 515 der Delic. Poetar. Germanor. — Pet. Lotichius Secundus († 1560. Elegiar. Lib. Lutet. 1551. 8. Poem. Lipsi. 1581. 8. Opera, ebend. 1586. 8. Lugd. B. 1609. 8. Dresd. 1702. 8. Ex rec. Burm. Lugd. B. 1760. 8. Ex rec. Car. Traug. Kretschmar, Dresd. 1773. 8. Auch hat Chr. Fr. Quell eine Abhandl. De pulcro Poematum Lotichii. Dresd. 1766. 4. herausgegeben.) — G. Schaller, oder Gabinius († 1560. Poem. (Lipsi.) 1563. 1597. 8.) — Joh. du Bellay († 1560. Elegiar. Lib. bey den Oden des Joh. Salmon Martinus, Par. 1546. 8. — Joach. du Bellay († 1560. Poem. Par. 1558. 4. — Joh. Stigelius († 1562. Poem. Jen. 1600. 8.) — Bruno Seidelius († 1577. In f. Poemat. Haf. 1554. 8. finden sich 2 Bücher Elegien) — Geo. Buchanan († 1582. Ein Buch Elegien in f. Poemat. Amst. 1676. 24.) — Marc. Ant. Muret († 1585. In f. Juvenil. Par. 1553 und 1590. 8.) — Joh. Schöffner († 1585. Poem. 1585. 8. — Nic. Trischlin († 1590. Oper. eleg. Argent. 1601. 8. Pub. Wankerbeck, oder Laev. Torrentius († 1595. Oper. Anv. 1594. 8.) — Douza, Wat. und Sohn († 1604 und 1597. Eleg. Anv. 1570. 8. Eleg. Lib. II. bey f. Echo. Hag. Com. 1603. 4.)

— Ecevala de St. Marthe († 1623. In dem 3ten V. S. 262 der Delic. Poetar. Gallor.) — Heinr. Weibom († 1625. In dem 4ten V. S. 310 der Delic. Poetar. Germanor.) — Jan. Gruterus († 1727. Eleg. Lib. IV. in seinem Peric. poet. Heidelberg. 1587. 8.) — J. Roussel (1640. Poem. Roter. 1600. 8.) — Gasp. Baridus († 1647. Elegiar. Lib. II. in f. Poemat. Lugd. B. 1628 und 1631. 8.) — Wit. Bering (1650. Im 1ten V. S. 11. f. der Delic. Poetar. Danor.) — Sidr. Höschtius († 1653. Eleg. Lib. VI. in f. Poemat. Anv. 1656. 8. Norimb. 1697. 8.) — Vinc. Quintissius († 1653. In f. Poemat. Rom. 1627. 8. Par. 1639. 12.) — Don. Heinsius († 1655. Elegiar. Lib. III. in f. Poemat. Lugd. B. 1613. 8.) — Louis de Valsac († 1654. In dem 1ten Vde. S. 386 der Delic. Poetar. Gallor.) — Laur. Le Drun († 1663. bey f. Eccl. Salom. Par. 1653. 12. — Ferd. von Fürstenberg († 1683. Poemat. e Typ. Reg. 1684. f. — Jac. Wallius (Poem. Anv. 1656. 8. 1669. 12.) — Pet. Francius († 1704. Poem. Amstel. 1682. 12. verm. ebend. 1697. 8.) — Dan. Hucl († 1721. Poem. Ultraj. 1694. und 1700. 8.) — C. Chr. Schilling (Carm. Lib. II. Lipsi. 1761. 8. — Von verschiedenen neuern Elegischen Dichtern hat E. Michaeler eine Collectio . . . Vindob. 1784. 8. 2 Vde. herausgegeben. —

Elegien in italienischer Sprache: Die für sie hier angenommene Versart sind die Terze rime, daher sie auch zuweilen bloß die Ueberschrift, Capitolo führen; indessen giebt es deren auch in andern Versarten, und es hat deren, d. h. es hat Gedichte gegeben, welche den Begriffen der Italiener nach, Elegien, oder, wie Minturno sie erklärt, Nachahmungen d'una perfetta faccenda propriamente lamentevole . . . o che se stesso o che altrui il Poeta introduca a lamentarsi, e a mostrare il piangevole, e il doloroso, sind, noch ehe man eine besondere Benennung für sie angenommen hatte. Crescimbeni (Istor. della

volsgr.

volgar. Poesia, B. 1. S. 38. Ausg. von 1731) führt ein Gedicht von dem Cino da Pistoia († 1366. Rime, Roma 1559. 8. Vin. 1589. 4.) an, welches füglich zu den Elegien gezählt werden kann. Den Namen selbst soll dem Quadrio zu Folge (Scor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. 2. S. 659.) Bern. Bellincione (Opere Mil. 1493.) und dem Crescimbeni zu Folge (a. a. D. S. 207. Ann. 60.) Jac. Sannozar († 1530. Arcadia Nap. 1504. 4. Opere, Pad. 1723. 4.) zuerst gebraucht haben. Geschrieben haben deren übrigens noch: Fabio Galeotto (Eiae, ums J. 1530 von ihm geschriebene Elegie hat Crescimbeni in s. Ist. della volgar. Poesia, B. 1. S. 43 aufgenommen) — Lud. Ariosto († 1533. Die, unter seinen Gedichten, deren Ausg. bei dem Met. Heldengedichte angezeigt sind, befindlichen Capitoli werden mit Recht zu den italienischen Elegien gezählt, obgleich Crescimbeni (a. a. D. S. 208.) sie nicht zu den eigentlichen Elegien zählen will. Eine derselben ist in die Eschenburgische Venuspielfammlung zur Theorie und Literatur der sch. Wissensch. B. 4. S. 22 aufgenommen worden.) — Angel. Girenzuota (1541. In s. Rime, Fir. 1549. 8. Opere, Fir. 1723. 8. 3 B. finden sich einige in reinfr. Versen.) — Luigi Alamanni († 1556. Elegie, Ven. 1542. 8.) — Lod. Paterno (1560. Vey s. Nuove Fiamme, Lione 1568. 16. finden sich verschiedene, in so. genannten Seste Rime, oder sechszeitigen Strophen, abgefaßte Elegien.) — Ant. Minturno († 1574. Rime, Ven. 1559. 8. — Carlo della Lengueglia (Elegie. . . R. 1636. 12. Verschiedene davon sind in vierzeiligen Strophen abgefaßt.) — Girol. Fontanella (Elegie, Nap. 1645. 8. wovon, unter andern, eine in Deraven, und eine in der Capibischen Versart, abgefaßt ist.) — Benedetto Mengini (Elegie, R. 1697. 8. und in s. Opere, Ven. 1769. 12. 4 B. Eine davon ist in der vorgedachten Eschenburgischen Samml. S. 26 befindlich.) — Gius. Calio (Unter der Benennung von Elegie hat er, Pad. 1723. 4. ein Ge-

dicht auf die Ordnung des Kaisers Karl des sechsten drucken lassen.) — Vinc. Leonio († 1720. Crescimbeni hat in s. Ist. della volgar. Poesia, B. 1. S. 208 eine Elegie von ihm eingerückt.) — Gius. Bertola (S. Notte Clementine in 4 Ges. fräsch. P. 1778. 12. lassen sich mit Recht zu den Elegien überhaupt rechnen.) — Aurelio de' Giorgi Bessola (La Notte, Sienna 1774. 12. Ein Gedicht auf den Tod Clemens des 14ten, welches hier auch eine Stelle verdient. — Von der Geschichte der italienischen Elegie, besonders in den frühern Zeiten, handeln, Crescimbeni (a. a. D. S. 207 u. f.) — und Rav. Quadrio (a. a. D. S. 659 u. f.) —

Elegien von spanischen Dichtern: Gomez Manrique (1456) ist, unserm Diez (Velasq. S. 417. Ann. a.) zu Folge, einer der ersten elegischen Dichter der Spanier. In dem Cancionero general findet sich eine von ihm auf den Tod des Marquis von Santillano. Nach ihm haben deren geschrieben: Juan Boscan (1444. In s. Obras, Liss. 1543. 4. Amb. 1597. 12.) — Garcilaso de la Vega († 1536. Mit den Werken des vorigen zusammen; und einzeln Sev. 1580. 4. Mad. 1765. 8.) — Diego Hurtado de Mendoza († 1575. Obr. Mad. 1610. 4. — D. Hernando de Acuna († 1580. Von den, in s. Obras, Salam. 1591. 8. befindlichen Elegien ist eine in dem Parnaso Esp. B. 7. S. 80 eingerückt.) — Juan de la Cueva (1580. Obras, Sev. 1582. 8. Eine s. Eleg. ist in dem 8ten B. S. 71. des Parn. Esp. befindlich.) — Fern. de Herrera (Zwei Elegien aus s. Obras, Sev. 1582 und 1619. 4. sind in den 7ten B. S. 3 und 19. des Parn. Esp. aufgenommen.) — Juan de Castellanos Primera Parte de las Elegias de Varones ilustres de Indias, Mad. 1589. 4.) — Vinc. de Espinel (Vey s. Arte poet. Española, Mad. 1591. 8. finden sich verschiedene Elegien, wovon eine in den 3ten B. S. 199 des Parn. Esp. aufgenommen worden ist.) — Euseb. Manuel de Villenas (Im 2ten Th. s. Eroticis Naj. 1617. 4. finden

finden sich 13 Elegien, wovon eine in den 7ten B. S. 43 und eine in den 8ten B. S. 367 des Parn. Esp. eingerückt sind.) — Bart. Leonardo da Argensola (1633. Von den, in f. Rimas . . . Zarag. 1637. 4. befindlichen Elegien, steht eine in dem 8ten B. S. 228. des Parn. Esp.) — Lope de Vega Carpio († 1635. Eine f. Elegien ist in den 9ten B. S. 360 des Parn. Esp. aufgenommen worden.) — Franc. Quevedo († 1647. Obras, Brüll. 1660. 4. 3 B. 1670. 4. 4 B. Mad. 1736. 4. 6 Bde.) — Franc. Vorja Fürst von Esquilache († 1658. Obr. Mad. 1654. 4.) — Bernard Gr. u. Nebolledo (In f. Rimas sacras, Amb. 1661. 4. Obr. Mad. 1778. 8. 4 B. findet sich eine Umschreibung der Klagenlieder Jeremias.) — — Etwas weniger von der Geschichte der spanischen Elegie sagt Velasquez S. 417 u. f. Nach den mir bekannten zu urtheilen, sind, wenigstens der Form nach, die italienischen Dichter das Muster der spanischen hierin gewesen; die Elegien der letztern sind nämlich so wie die der ersten in Terzinen abgefaßt.) — —

Elegien in französischer Sprache. Daß Gedichte, welche ihrem Inhalte nach hierher gehören, sehr frühzeitig in der französischen Sprache geschrieben worden sind, leidet keinen Zweifel; und Michault, in der vorher angeführten Schrift über die Elegie, rechnet so gar verschiedene Pieder des Ehibault dazu. Aber sie führten nur nicht so gleich den Namen Elegie, sondern hatten entweder gar keinen, oder hießen, z. B. Complainte, deren in den Oeuvr. d'Alain Chartier, (1458.) Par. 1529. 8. 1617. 4. u. a. m. vorkommen, oder auch mit diesem, oder ähnlichem Titel, als La Complainte de l'amant à sa Dame; La plainte du désiré . . . Par. 1509. 8. Complainte . . . sur la mort de Charles VIII. in dem Vergier d'honneur des Octavien de St. Gelais, Par. f. a. 4. Les Complaintes de l'Esclave fortuné, von Mich. d'Amboise, Par. (1529) 8. besonders gedruckt sind. Zuerst scheint Element Marot († 1554) das Wort Elegie zur

Bezeichnung einer eigenen Dichtart gebraucht zu haben. Wenigstens sind die, in f. Oeuvr. (B. 1. S. 323. Hays 1731. 12.) vorkommenden 27 Elegien, wovon die erste im J. 1523. geschrieben ist, die ersten mir bekannten. Nach ihm haben deren noch, unter mehreren, geschrieben: Ch. de St. Marthe († 1555. Poesies franc. Lyon 1540. 8. In einer, welche den Titel Tempe de France führt, finden sich Nachr. von französischen Dichtern.) — Berenger de la Tour (In f. Siecle d'or, Lyon 1551. 8. finden sich 13 Eleg. und ein Chant elegiaque.) — Gilles Dorigne (Le Tuteur d'amour, Lyon 1547. 8.) — Chael. Fontaine (Les Ruissiaux de Fontaine, Lyon 1555. 12. Jardin d'amour, ebend. 1588. 16.) — Jean de la Peruse († 1555. In f. Oeuvr. Par. 1573. 16. sind 6 Eleg.) — Jean Doublet (Elegies, Par. 1559. 8. wovon sechs in den zehnten B. der Annal. poet. aufgenommen worden sind.) — Phil. Bagnon (In f. Erotasmes de Phidie et de Gelasine, Lyon 1557. 8.) — Cl. Taillemon (Dev f. Tricarite, Lyon 1556. 8. finden sich sogenannte Elegiaques françois mesurées par pieds comme latins.) — Louise Labbe († 1566. In ihren Oeuvr. Lyon 1556. 12. finden sich drey Elegien, wovon eine in die Annal. poet. aufgenommen ist.) — Cl. Turcin (1566. Zwen Bücher Eleg. in f. Oeuvr. Par. 1572. 8.) — Cl. Montour (In f. Oeuvr. Lyon, 1569. 16.) — Konrad († 1585. Von den, in f. Oeuvr. Par. 1567. 4. 1604. 12. 1623. f. 2 B. 1629. 12. 9 Bde. befindlichen Elegien sind einige in die Annales poet. aufgenommen worden.) — Pierre Doton (Dev f. Camille, Par. 1573. 8. finden sich fünf Elegien.) — Jean Ant. de Baif. (Oeuvr. Par. 1572. 1573. 8. 2 Th.) — Phil. Desportes (Oeuvr. Par. 1573. 4. Anv. 1591. 12.) — Melin de St. Gelais (S. Oeuvr. poet. Lyon 1574. 8. Par. 1719. 8.) — Et. Jodelle (Oeuvr. Par. 1574. 4. Lyon 1597. 8.) — Amadis Jamin (In dem 5ten Buche f. Oeuvr. Par. 1575. 4. sind sich verschiedene, wovon drey in den 9ten

9ten B. der Annales poet. aufgenommen sind.) — Pierre de Brach (Poesies, Bord. 1576. 4.) — Ant. Cotel (Le premier livre des Mignardises, Par. 1578. 4. enthält einige, nicht ganz schlechte, Eleg.) — Jean de Poppières (In f. Oeuvr. Par. 1578: 1579. 12. 3 Bb. finden sich verschiedene.) — Jean Forecaud (Oeuvr. Par. 1579. 8.) — Jean Ed. du Monin (Oeuvr. Par. 1582. 12.) — Jer. d'Uoost Poet. Par. 1583. 8. Die darin enthaltenen sind aber äußerst schlecht.) — Jacq. de Romieu (Mel. de Poesies, Lyon 1584. 8.) — Fres. de Poulchre, (In f. Honnêtes Loissirs, Par. 1587. 12. finden sich verschiedene.) — Cl. de Treillon (Oeuvr. poet. Lyon 1594. 12. 1605. 12.) — Sil. Durant de la Bergerie (Oeuvr. poet. Par. 1594. 12. 1727. 12.) — Guy de Tours (Oeuvr. poet. Par. 1598. 12.) — Fres. Berthrand (Les premières Idées d'amour, Orl. 1599. 8.) — Scallon. de Virbluneau (Loyales et pudiques Amours, Par. 1599. 12.) — Scervola de St. Marthe (Oeuvr. Poitiers 1600. 12. Par. 1633. 4. Fünf f. Eleg. sind in den 9ten B. der Annales poet. aufgenommen worden.) — Jean Bertout (Rec. de quelques vers amoureux, Par. 1602. 8. Oeuvr. poet. Par. 1605. und 1620.) 3.) — Robert Angot (Sein Prelude poet. Par. 1603. 12. enthält, unter andern, zwölf Elegien.) — Guil. Bern. de Merveze (Essai poet. Par. 1605. 12.) — Jean Passerat (Rec. des Oeuvr. poet. Par. 1606. 8.) — Et. Pasquier (La Jeunesse, Par. 1610. 8. und im 2ten B. f. Oeuvr. Par. 1723. f.) — Jean d'Ennetières (S. Amours de Theagines et de Philoxene, Tourn. 1616. 16. enthält versch. Elegien.) — Henr. de Coligny, Graf von Suze († 1673. Mit ihr fangen die Geschichtschreiber der französischen Elegie, gewöhnlich, wenigstens die Reihe ihrer besten Elegisten Dichter, an; aber, meines Bedünkens hat Remond de St. Marb, in f. Reflex. sur l'Elegie (Oeuvr. B. 4. S. 225. u. f.) ziemlich anschaulich gezeigt, daß auch ihre bessern Gedichte dieser Art

nicht gute Elegien sind. Gesammelt sind sie in dem Rec. de pieces galantes . . . Par. 1695. 12. Verm. Trev. 1748. 12. 5 B.) — Jean Henault († 1682. Er gehört zu denen Dichtern, an welchen Voltaire sich veründigt hat; es sind verschiedene, nicht ganz schlechte Elegien von ihm vorhanden.) — Antoniette du Ligier de la Garde, Dame Desboulterres († 1694. In ihren, vielfältig gedruckten, Oeuvr. findet sich eine Elegie, und unter ihren Eklogen einige, welche für Elegien gelten könnten.) — Jean la Fontaine († 1695. Die, in f. Oev. Anv. 1726. 4. 3 B. Par. 1758. 12. 4 B. befindlichen zärtlichen Elegien sind höchst unbedeutend; aber zu den besten französischen gehört die auf den Fall des Fouquet geschriebene.) — (Fres. Seraphin Regnier des Marais (†. 1713. In f. Poesies franc. Par. 1716 und 1753. 12. 2 B. finden sich verschiedene, aber sehr schwache Elegien.) — Jean Bernard le Blanc (Elegies, Par. 1731. 8.) — Imbert Sur la mort de Piron, Par. 1773. 8.) J. B. Guys (Elegies, Par. 1779. 8.) — Gilles des Oliviers (Les Amours, Eleg. en III. Livres, nebst einem Essai sur la Poésie erotique, Par. 1780. 8. und in seinen, unter dem Namen des Chev. Bert. . . gedruckten Oeuvr. Par. 1785. 12. 2 B. Sie wurden, ursprünglich, dem Chev. Parni zugeschrieben, und gehören zu den bessern, welche die Franzosen haben.) — Chev. de Parni (In f. Opuscules, Par. 1781. 16. 1787. 12. 2 Bde. finden sich 12 schöne Elegien.) — In dem Almanac des Muses finden sich deren noch einzelne von Arnaut. — Voltaire (Les Amans de Flore, Eleg. en V part.) — Der Gr. Dussé — Aude — Leonard (Oeuvr. Par. 1787. 12. 2 B.) — Rivarol, u. a. m. Auch haben die Franzosen noch Gedichte, welche, ohne den Namen von Elegien zu führen, doch nur hieher gerechnet werden können, als, außer so genannten Deplorations, und Lamentations in den frühern Dichtern, 3. B. das Gedicht des H. v. Voltaire auf den Tod der Mdl. Le Couvreur, und a. m. Uebrigens haben sie für die Elegie

Elegie keine bestimmte Versart angenommen. — —

Elegien in englischer Sprache. Auch in England scheint der Name Elegie erst später, und noch später, als in Frankreich, für Gedichte dieser Art, gebraucht worden zu seyn. In den frühern Dichtern heißen sie Complaints, Lamentations, u. d. m. Die ersten, mir bekannten, finden sich in den Werken von J. Donne († 1631) Lond. 1719. 12. und von Mich. Drayton († 1631) Lond. 1619. 1627. f. 2 B. im zweiten Bande. Unter den folgenden Dichtern haben deren noch geschrieben: Abrah. Cowley († 1667. Works herausg. von Hurd, Lond. 1721 und 1777. 12. 3 Bde. und in der Johnsonschen Samml.) — Henry King († 1669. Poems, Elegies, Parad. Sonnets, Lond. 1657. 8.) — John Milton († 1674. Von seinen Poems on several Occasions, welche öfterer, einzeln, als zuletzt, Lond. 1785. 8. 1790. 8. 2 B. von Th. Warton herausgegeben worden sind, läßt der Lycidas sich hieher rechnen.) — John Oldham († 1683. In f. Works, Lond. 1722. 12. 2 B. finden sich so genannte Elegiac Verses.) — J. Denham († 1688. In f. Poems Lond. 1668 und 1709. 8. 1780. 12. findet sich, unter andern, eine Elegie auf Cowleys Tod.) — Edm. Smith († 1710. Unter f. Poems, Lond. 1713. 8. und in Johnsons Sammlung, ist eine vortreffliche Elegie auf den Tod seines Freundes J. Phips.) — Will. Walsh (1710. In den Miscellanies, L. 1692. 8. und in der Johnsonschen Samml. der engl. Dichter sind einige leidliche Elegien.) — Nahum Tate (1716. Seine Elegies, Lond. 1699. 8. sind sehr mittelmäßige Gelegenheitsgedichte.) — John Gay († 1732. In seinen, vielfältig, als zuerst 1720. 4. zuletzt 1775. 12. 2 B. gedruckten Poems finden sich drei Elegien, und in f. Miscellanies, B. 4. S. 130 an Elegiac Epistle to a Friend, welche, wenn sie gleich nicht Muster in der Gattung seyn sollten, doch einzelne gute Stellen haben.) — Elisabeth Rowe († 1736. Ihre Miscell. W. Zweyter Theil.

enthalten, unter andern, eine Elegie auf den Tod ihres Vaters.) — Alex. Pope († 1744. Seine Elegie auf eine unglückliche junge Dame, ums J. 1709 geschrieben, ist von mehreren Kunstrichtern, als ein Meisterstück dargestellt worden; aber, wenn auch das Geschick, oder das Betragen der Person Mitleid erwecken könnte; so fehlt es dem Gedichte denn doch, so vortreffliche Stellen es hat, an Selbstständigkeit. Pope preist ihren Ehrgeiz darin, und macht zugleich den Stolz des Oheims zur Quelle ihres Unglücks: wie verträgt sich dieses mit einander? — Msc. Anshurst († 1742. Unter seinen Miscell. finden sich einige Elegien.) — Jam. Hammond († 1743. Love-Elegies, Lond. 1744. 4. 1759. 8. Poet. W. 1781. 8. Es sind ihrer dreizehn; und ob Johnsons Urtheil, in f. Lebensbeschreibung ihres Verf. B. 3. S. 163 u. f. der Lives of the most eminent Engl. Poets Ausg. von 1782 gleich zu hart ausfällt: so sieht man ihnen doch zu sichtlich die Nachahmung des Tibull an, als daß man mit den Empfindungen des Dichters sehr sympathisiren könnte. Und das gewählte Sylbenmaaß, die zehnfolbigen vierzeiligen Strophen sind dem eigentlichen Character der Elegie nicht sehr günstig. Eine derselben ist in die vorge dachte Eschenburgische Druppielsammlung, B. 4. S. 37 u. f. aufgenommen worden; und das Leben des Dichters findet sich in Tibbess Lives, B. 5. S. 307 und bey Johnson a. a. D.) — Will. Shenstone († 1763. In den verschiedenen Samml. f. Gedichte, als 1764. 8. 2. B. 1777 8. 3 B. finden sich 26 Elegien, in welchen zwar, wie Johnson, in der Lebensbeschr. des Verf. B. IV. S. 331 sagt, und wie es auch die Natur der Sache selbst mit sich bringt, Einförmigkeit herrscht, die aber denn doch dem, von Shenstone angenommenen, Character der Elegie gemäß, oder, wie er sich ausdrückt, effusions of a contemplative mind, sometimes plaintives, and always serious, and therefore superior to the glitter of flight ornaments sind. Nur könnte die Versification derselben

selben zuweilen sanfter und natürlicher seyn. Eine derselben ist in der Eschenburgischen Sammlung befindlich, und das Leben des Verfassers von Johnson, a. a. D. S. 323 u. f. erzählt.) — Tob. Smollet († 1771. In s. Pl. and Poems, Lond. 1777. 8. 1780. 8. findet sich ein, in Stanzas abgefaßtes Gedicht, The Tears of Scotland, welches zu den Elegien gezählt zu werden verdient.) — Thomas Gray († 1771. Seine, auf einem Dorfe, kirchhofe und ums J. 1750 geschriebene, in s. Gedichten 1753. 4. 1768. 12. 1775. 4. 1786. 8. 1788. 12. befindliche Elegie ist, von Will. Cooke, bey s. Ausg. von Aristoteles Poesik 1785. 8. in das Griechische; von A. J. Wright 1786. 4. in das Lateinische; von J. Giannini 1784. 4. in das Italienische; von Guedon de Berchere, 1788. 8. in das Französische, und von Jed. W. Gotter, vortreflich, in der Göttingischen Blumenlese vom J. 1771 und im iten B. s. Gedichte, Gotha 1787. 8. übersezt worden. Aufgenommen hat J. J. Eschenburg sie in die vorgedachte Sammlung, B. 4. S. 45. Das Leben des Verf. findet sich in Johnsons Lives B. 4. S. 447.) — Mistr. Peapoor (In their Poems, L. 1750 — 1752. 8. 2 Bde.) — Geo. Pottleton († 1773. Unter s. Gedichten findet sich eine, ums J. 1747 geschriebene, und auch in Dodsleys Collection of Poems, B. 2. S. 67 der sten Ausg. abgedruckte Monody zum Andenken einer Dame, welche von den Engländern zu den guten elegischen Gedichten gezählt wird.) — J. Langborne († 1779. The death of Adonis, Lond. 1759. 4. und mehrere in s. Poet. W. L. 1766. 8. 2 B.) — J. Cuninghams († 1773. (In s. Poems, Lond. 1766. 8. — Will. Whitehead († 1785. Sechs Elegien von ihm finden sich in der vorhergedachten Dodsleyschen Sammlung, B. 6. S. 41 u. f. und auch in s. Plays and Poems, 1774. 8. 2 B. 1788. 8. 3 B.) — Richard Bago († 1781. In der eben angeführten Collection, B. 4. S. 311 u. f. und in s. Poems, moral and descriptive, Lond. 1784. 8. finden sich

zwey berühmte Elegien, The Goldfinches and The Blackbirds.) — Rob. Blair (The Grave 1743. 4. 1786. 8.) Ungenannter (The hours of love in four Eleg. Lond. 1752. f.) — Ungenannter (Pastoral and Elegiac Essays by a Gentleman, Lond. 1756. 8.) — J. Delap (Elegies, Lond. 1760. 4. Auch hat eben dieser Verf. noch eine auf den Tod des Herz. von Rußland 1788. 4. herausgegeben.) — E. Cooper (Collect. of elegiac Poesy, L. 1760. 8.) — Ungen. (Love Elegies, Lond. 1760. 4.) — Ungen. (Woodstock, an El. 1761. 4.) — Ungen. (Four Elegies, Lond. 1762. 4. Auf den Morgen, den Mittag, den Abend und die Nacht.) — Will. Mason (Eleg. L. 1762. 4. wovon drey in s. Poems, Lond. 1764. 8. 1779. 8. sich finden.) — John Scott († 1783. Four Eleg. 1763. 4. und in s. Poet. Works, L. 1782. 8.) — Robert Scott (Eleg. Lond. 1764. 4. und in s. Poems L. 1766. 8. — J. Feringham (The Magdalens 1762. 4. und in der vorhin angeführten Eschenburgischen Denspielsammlung, B. 4. S. 50. The Nunnery 1762. 4. The Nun 1764. 4. Elegy written among the Ruins of an Abbey, 1764. 4. und mehrere in s. Poems 1766. 8. verm. 1786. 8. 2 Bde.) — Th. Russell († 1788. Elegies 1767. 4. vier an der Zahl.) — Dr. Roberts (The poor Man's Prayer 1767. 4. u. in s. Poems 1774. 8.) — Ungenannter (Constantia 1768. 4. Auf eine junge, im Wochenbett gestorbene Frau.) — Ungenannter (Elegies on different occasions 1769. 4. neun an der Zahl.) — Ungen. (An Elegy written at Amwell 1769. 4.) — Ungen. (Conjugal love, 1772. 4.) — Th. Boyce (Specim. of elegiac Poetry, 1773. 4.) — Ungen. (The sentimental Sailor 1773. 4. — Jefferson (In s. Poems, Lond. 1773. 8. 2te Ausg.) — E. Crawford (Sophronia and Hilario, 1774. 4. — Ungen. Nuptial Elegies, 1774. 4. vier an der Zahl.) — Ungen. (The Matron 1774. 4.) — Ungen. (An Elegy written at a Car-

a Carchusian Monastery, 1775. 4.) —
 Ungen. (Love Elegies 1775. 4. sieben
 an der Zahl.) — Ungen. (Love tales
 and Elegies, 1775. 12.) — James
 Brattie (In f. Original Poems and
 Translat. 1760. 8. verm. unter dem
 Titel: Poems on several occasions,
 1780. 8. finden sich einige Elegien, wo-
 von eine in die angeführte Eschenburgische
 Sammlung aufgenommen ist.) — Ungen.
 (The cave of death, 1776. 4.) — Th.
 Holcroft (Elegies, 1777. 4. Auf Foote's
 Tod und auf das Alter.) — John Jones
 (Elegy on winter 1779. 4. — Jos.
 Holden Pott (In f. Poems 1779. 8.
 und besondre Elegies bey f. Drapl. Sel-
 mann 1782. 8.) — Th. Maurice (In
 f. Poems 1779. 4. und Westminster
 Abbey, an Elegiac Poem. 1784. 4.)
 — Ungen. (Eleg. epistles on the cala-
 mities of love and war, 1780. 8.
 Briefwechsel zwischen einem Matrosen,
 und f. zurückgebliebenen Frau, sehr mit-
 telmäßig.) — Ungen. Love-Elegies by
 a Sailor, 1780. 4. (Es sind deren zehn,
 welche zu den mittelmäßigen gehören.) —
 Ungen. Four Elegiac tales, 1780. 4.
 Der Inhalt ist aus der ältern englischen
 Geschichte genommen; und die beste dar-
 unter ist die Nonne.) — Ep. Silitto
 (The Sea-Fight, an eleg. Poem,
 1780. 4.) — Miss Anna Seward (Ele-
 gy on Capt. Cook ... 1780. 4. Mo-
 nody on Maj. Andre, 1781. 4. —
 In den Poetical effusions of the heart,
 1783. 8. finden sich verschiedene Elegien.)
 — Ungen. (Poems by a Gentleman,
 1783. 8. sind alle elegischen Inhaltes.)
 — Percival Stockdale (In f. Three
 Poems, 1784. 4. findet sich eine vortref-
 fliche Elegie auf den Tod eines jungen Offi-
 ciers.) — John Donnell (In f. Poems
 on var. subjects, 1784. 8.) — Sam.
 Anhalt (Elegies and Sonnets 1785. 4.
 1787. 4. — G. Teasdale (In der Picto-
 resque Poetry, 1785. 8. sehr mittelmä-
 ßige) — Ungen. (The Wanderer,
 or Edward to Elonora, 1785. 4. gehört
 zu den bessern englischen Elegien.) —
 G. Whitechurch (Monody to the Me-

mory of Adm. Hyde Parker, 1785. 4.)
 — Ungen. (An Invocation to Melan-
 choly, 1785. 4. sehr gut.) — Rob. A-
 ves (Unter den, in f. Poems, L. 1785. 8.
 befindlichen Elegien, ist die auf die Zeit,
 die bessere.) — John Robinson Jessy,
 or the forced vow 1785. 4. — Hel-
 Mar. Williams (In ihren Poems. L.
 1786. 8. 2 B. finden sich zwey Elegien,
 Queen Mary's Complaint und Euphe-
 lia.) — Mistress Weil (In ihrer Miscel-
 laneous Poetry, 1786. 4. finden sich
 einige gute Elegien.) — Will. More
 Smith (In f. Poems on several occa-
 sions 1786. 8.) — Robert Burns (In
 f. Poems, chiefly in the scottish dia-
 lect, 1786 und 1787. 8.) — Ungen.
 (The Carse of Stirling, 1786. 4.) —
 J. M. Good Maria, en Eleg. Poem.
 1786. 4. mittelmäßig.) — H. J. Pye
 (In f. Poems on var. Subjects 1787. 8.
 2 B. (In dem Poetical Town, L.
 1787. 8. finden sich einige ganz gute Ele-
 gien von der leichtern Art.) — Hugh Mus-
 kagan (G. Poems ... 1788. 4. enthalten
 einige, ganz gute Elegien.) — John
 Whitehouse (Poems, 1787. 8.) — In
 der Poetry of the World, 1788. 8. 2 B.
 und unter dem Titel The british Al-
 burn 1790. 12. 2 B. von Rob. Merry.
 u. a. m. verschiedene sehr gute. — Die
 Poetical flights, 1788. 4. enthalten de-
 ren, die besser versificirt, als gedacht
 sind. — John Bidlaker (Elegy written
 on the authors revisiting the place of
 his former residence 1788. 4. Die beste
 englische Elegie nach der angegebenen von
 Gray.) — J. Rannie (In f. Poems,
 1789. 4. sind einige mittelmäßige Elegien.)
 — Auch finden sich in den Poems on
 sev. subjects, by John Ogilvie, Mond.
 1769 und 1771. 8. 2 B. — in den
 Poems by John Walters, L. 1780. 8.
 — in dem Tristler, 1788. 4. u. m. noch
 Gedichte dieser Art, so wie deren, ein-
 zeln, noch von sehr vielen, als von J.
 Bellows, von Th. Hodgouffe, auf John-
 sons Tod, von P. Bowles auf Howards
 Tod, u. a. a. m. herausgegeben worden
 sind. —

Elegien in deutscher Sprache. Wer von unsern Dichtern, jaerst, den Nahmen Elegie gebraucht hat, weiß ich nicht mit Gewißheit zu sagen. Im 4ten Buche von Opitzens Poet. Wäldern (Bd. 2. S. 550. der Trillerischen Ausg.) kommt ein Gedicht mit dieser Aufschrift vor; und mehrere Gedichte in eben diesem Buche, ob sie gleich nicht Elegien heißen, lassen zu ihnen sich rechnen. Auch in P. Klemmings Gedichten, Naumb. 1642. 8. 1685. 8. findet sich eine Elegie an sein Vaterland, so wie in Andr. Eickernings Vortrab des Sommers, Rostock 1655. 8. einige, allenfalls hieher gehörige Aufsätze; und, wenn wir die, in diesen, und andern, zum Theil frühern, Dichtern befindlichen Leichen- und Trauergedichte zu den Elegien zählen wollen: so sind wir sehr reich daran. Die ersten, indessen, welche bemerkt zu werden verdienen, sind Albr. Hallers Klagedichte über den Tod seiner Gattinnen. Nächst ihm haben deren noch geschrieben: Joh. Jac. Bodmer († 1782. Kritische Lobgedichte und Elegien, Zür. 1747. 8.) — Frdr. Willh. Klopstock (Seine älteste Elegie ist vom J. 1748. Drey sind f. Oden, Hamb. 1771. 4. angehängt; und in f. Kleinen Poet. und Prof. W. Frankfurt. 1771. 8. findet sich, S. 49. noch eine: so wie noch eine Klageode von ihm in einem der Musenalmanache abgedruckt ist.) — Eberh. Freyh. v. Gemmigen (In f. Briefen nebst andern poet. und prof. Aufsätzen, Frankfurt. 1753. 8. und, unter dem Titel: Poet. und Profaische Stücke, Weidw. 1769. 8. sind einige, hieher zu rechnende Gedichte enthalten, wovon zwey in die Eichenburgsche Beyspielsammlung aufgenommen worden sind; auch finden sich von ihm noch einige Elegien in den Göttingischen Musenalman. für 1771 und 1774.) — Albr. Käftner (In f. Vermischten Schriften, Altenb. 1755-1772. 8. 2 Th.) — Lud. Heinr. v. Nicolai (Elegien (zehn) Bas. 1760. 8. und in den Verse und Prose, Ebd. 1773. 8. so wie im 1ten Th. f. Vermischten Gedichte, Berl. 1778. 8. S. 182.) — H. J. E. (Elegien, Göt. 1762. 8. —

Joh. Willh. Gleim (Klagen, 1762. 8. und funfzehn elegische Gedichte in den Elegien der Deutschen.) A. L. Karschinn (In ihren auserl. Gedichten, Berl. 1763. 8. so wie in den Elegien der Deutschen, und in verschiedenen Musenalmanachen.) — Heinr. Chr. Kretsch (Einige Elegien von ihm finden sich im 1ten und 2ten Th. der Anthologie der Deutschen.) — In den sieben kleinen Gedichten, Berl. 1769. 8. findet sich, S. 49 eine Elegie auf Winckelmanns Tod. — Joh. Andr. Cramer († Auf das Absterben Gellerts, Leipz. 1770. 4. Auf den Tod der Gräfin Stollberg, im Göttingischen Musenalmanach für 1775. Auf D. Zacharids Tod, im Woskischen Musenalman. für 1779. — Christn. Fel. Weiße (Elegie bey dem Grabmahle Gellerts, Leipz. 1770. 4. und in f. Kleinen Lyr. Gedichten, so wie im 4ten Bde. der Eichenburgischen Beyspielsammlung.) — J. W. Gotter (Im 1ten B. f. Gedichte, Gotha 1787. 8.) — Lud. Heinr. Chr. Hölty († 1776. In seinen Gedichten, Hamb. 1783. 8. finden sich zwar, der Ueberschrift nach, nur zwey Elegien; aber mehrere seiner vortreflichen Lieder und Gedichte haben den, der Elegie eigenen, Ton der sanften Schwerimuth. Auch stehen noch einige frühere, in jene Sammlung f. Gedichte nicht aufgenommene Elegien von ihm, im 2ten Th. der Anthologie der Deutschen, Leipz. 1772. 8. S. 201 u. f. und im Woskischen Musenalman. für 1776 das Lied eines Mädchens auf den Tod ihrer Gespielin.) — Ungeannter (Die Mädcheninsel, in der vorgedachten Anthologie, S. 297. verb. im Göttingischen Musenalman. für 1775.) — Otto Friedr. v. Diercke (Gedichte von dem Ueberseher des treuen Schäfers, Merlau 1773. 8. S. 29. u. f. und eine über die Vergänglichkeit im Göttingischen Alm. für 1773.) — K. E. A. Schmidt (Elegien an meine Minna, Lemgo 1773. 8. und einzelne im Leipziger Musenalman. im Museum.) — Joh. Dietr. Müller (In f. Gedichten, Altona 1783. 8. wovon die ersten in den verschiedenen Almanachen, im Taschenbuche für Dichter u. d. m. seit dem J. 1773 einge-
rückt

rückt waren.) — Ungenannter (Elegien, Leipz. 1774. 8. Es sind deren sechs, unter welchen keine sich auszeichnet.) — Joh. Heinr. Vos (In f. Gedichten, Hamb. 1785. 8. S. 213 u. f. wovon die älteste im J. 1776 geschrieben ist. Aus noch frühern Zeitpunkten finden sich deren im Göttingischen Almanach für 1774 und in f. eigenen Almanachen.) — Phil. Ernst Kaufseisen († 1775. Unter f. Gedichten, Berl. 1782. 8. sind die elegischen die besten; die ersten erschienen in der 1ten Abtheil. des Taschenbuches für Dichter.) — In den neuen Gedichten, Kopenh. 1777. 8. finden sich auch Elegien. — Die Grafen zu Stolberg (Ihre Ged. Leipz. 1779. 8. enthalten nur eine eigentliche Elegie, S. 286; aber elegischen Inhaltes überhaupt, sind mehrere.) — Joh. Heinr. Thomsen († 1777. In den Proben f. Dichtkunst, Kopenh. 1783. 8. finden sich verschiedene, zum Theil im Vosischen Almanach für 1777 zuerst abgedruckte, elegische schöne Lieder.) — Friedr. Schmitt (In f. Gedichten, Nürnberg. 1779. 8. sind, S. 77 und 86 zwei Elegien oder vielmehr Elegische Lieder und S. 58 eine Petrarchische Ode, welche in der Eschenburgischen Beyspielsammlung, B. 4. S. 78 unter die deutschen Elegien aufgenommen ist.) — Joh. Friedr. Degen (In f. Gedichten, Ansp. 1785. 8. findet sich, unter mehreren, ein im Leipziger Musenalmanach für 1780 abgedrucktes, hierher gehöriges Gedicht.) — Frdr. Christ. Schlenker (Elegien, Erf. 1780. 8.) — Weidmann (Emanuel und Rosalia, eine Geschichte in Elegien, Dessau 1785. 8. — Frdr. Matthison (In f. Ged. Mannh. 1787. 8.) — Gottl. Leon (In f. Ged. Wien 1788. 12.) — Pub. Theob. Kofegarten (In f. Gedichten, Leipz. 1788. 8. 2 B. wovon, meines Wissens, schon verschiedene in f. Melancholien, Straß. 1777. 8. und in f. Ehednen und Wonnem, ebend. 1778. 8. erschienen waren.) — Selmar (Ein angenommener Name; Gedichte, Leipz. 1789. 8. 2 B.) — Auch finden sich in unsern verschiedenen Musenalmanachen und dergleichen Sammlungen mehr, einzelne Elegien und

elegische Gedichte, von J. J. Eschenburg — Jrl. von Arnim — E. Theob. Brückner — E. L. Friedel — Engelschall — v. Göttingh — Aug. Gottl. Meißner — v. Stamford — J. W. Grimm, u. a. m. so wie von den, in der Fanny Wilkes und in Sophiens Reise von L. Hermes, befindlichen Liedern viele hierher gehören. — Und an Sammlungen besitzen wir: Elegien der Deutschen, Lemgo 1776. 8. 2 B. — Oden und Elegien der Deutschen, Jür. 1785. 8. —

Empfindung.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort drückt sowohl einen psychologischen als einen moralischen Begriff aus; beyde kommen in der Theorie der Künste vielfältig vor. In dem erstern Sinn, der allgemeiner ist, wird die Empfindung der deutlichen Erkenntniß entgegen gesetzt, und bedeutet eine Vorstellung, in so fern sie einen angenehmen oder unangenehmen Eindruck auf uns macht, oder in so fern sie auf unsre Begehrungskräfte wirkt, oder in so fern sie die Begriffe des Guten oder Bösen, des Angenehmen oder Widrigen erweckt; da hingegen die Erkenntniß eine Vorstellung ist, in so fern sie auf die bloßen Vorstellungskräfte wirkt, oder in so fern sie uns die Beschaffenheit der Dinge mit mehr oder weniger Deutlichkeit erkennen läßt*). Bey der Erkenntniß sind wir mit dem Gegenstand, als einer ganz außer uns liegenden Sa-

D 3

che

*) Wer auf diesen bestimmten Unterschied zwischen Empfindung und Erkenntniß genau acht hat, wird daraus leicht begreifen, woher es komme, daß bisweilen die Empfindung der Erkenntniß widerspricht; daß jene gut heißt, was diese verwirrt. Die Empfindung entscheidet über das, was gefällt, oder mißfällt; die Erkenntniß urtheilt über das, was wahr, oder falsch ist.

che beschäftigt; bey der Empfindung aber geben wir mehr auf uns selbst, auf den angenehmen oder unangenehmen Eindruck, den der Gegenstand auf uns macht, als auf seine Beschaffenheit, d. h. Die Erkenntniß ist hell oder dunkel, deutlich und ausführlich, oder confus und eng eingeschränkt; die Empfindung aber ist lebhaft oder schwach, angenehm oder unangenehm.

In moralischem Sinn ist die Empfindung ein durch öftere Wiederholung zur Fertigkeit gewordenes Gefühl, in so fern es zur Quelle gewisser innerlichen oder äußerlichen Handlungen wird. So sind Empfindungen der Ehre, der Rechtschaffenheit, der Dankbarkeit, Eindrücke, die gewisse Gegenstände so oft auf uns gemacht haben, daß sie, wenn ähnliche Gegenstände wieder vorkommen, schnell in uns entstehen, und sich als herrschende Grundtriebe der Handlungen äußern. Dieses sind die Empfindungen, deren verschiedene Mischung und Stärke den sittlichen Charakter des Menschen bestimmen. In diesem Sinn sagt man von einigen Menschen, sie haben kein Gefühl oder keine Empfindungen, nämlich keine herrschenden Empfindungen von Ehre, von Rechtschaffenheit, von Menschlichkeit, von Liebe des Vaterlandes u. d. gl.

Menschen von etwas stumpfen Sinnen, die nie mit irgend einem beträchtlichen Grad der Lebhaftigkeit fühlen, bey denen angenehme sowol als unangenehme Empfindungen nur durch sehr stark wirkende Eindrücke erregt werden, haben wenig Empfindung im psychologischen Sinn des Wortes; die aber, auf welche die Gegenstände bald vorübergehende Wirkung thun, sie sey stark oder schwach, in denen keine Art der Empfindung herrschend worden, sind die, denen man das moralische Gefühl, das, was die Franzosen Sentimens nen-

nen, und was wir oft durch Gesinnungen ausdrücken, abspricht.

So wie Philosophie oder Wissenschaft überhaupt, die Erkenntniß zum Endzweck hat, so zielen die schönen Künste auf Empfindung ab. Ihre unmittelbare Wirkung ist, Empfindung im psychologischen Sinn zu erwecken; ihr letzter Endzweck aber geht auf moralische Empfindungen, wodurch der Mensch seinen sittlichen Werth bekommt*). Sollen die schönen Künste Schwestern der Philosophie, nicht blos leichtfertige Dirnen seyn, die man zum Zeitvertreib herbey ruft: so müssen sie bey Ausbreitung der Empfindungen von Verstand und Weisheit gekettet werden. Dieses ist ein Gesetz, das auch den Wissenschaften vorgeschrieben ist. Nisi utile est, quod facimus, multa est sapientia, sagt ein eben so bescheidener, als verständiger Dichter**). Die Wissenschaft, die bey Aufklärung und Entwiklung der Begriffe keine Wahl beobachtet, der jeder Begriff, er sey brauchbar oder nicht, gleich wichtig ist, strift Neze von Spinnweben, darin nur Fliegen gefangen werden; sie wird allen Verständigen zum Ges. str. Dieses ist in der allgemeinen gesunden Vernunft gegründet, daß wir über die lachen, die sich in Wissenschaften und in mechanischen Künsten mit mühsamen Kleinigkeiten abgeben. Sollte denn dieses Gesetz der Nutzbarkeit, dieser nothwendige Beystand der Weisheit, die schönen Künste nichts angehen? Welcher verständige Künstler wird sich selbst dadurch erniedrigen wollen, daß er sich und seine Kunst von den Gesetzen der Weisheit und der allgemeinen philosophischen Prinzipien ausgeschlossen hält? Heinrich der IV. in Frankreich gab ein Gesetz, das die Kleiderpracht einschränkte; einige

dem

*) Künste.

**) Phaedrus.

dem Volke zum Zeitvertreib dienende Frauenspersonen wollten sich dem Gesetz auch unterwerfen, aber der philosophische König sagte spöttisch zu ihnen: für euch ist dieses Gesetz nicht gemacht; ihr seyd nicht wichtig genug, daß ein Gesetzgeber sich um euch bekümmern sollte. In diese edle Gesellschaft verweisen wir auch die Künstler, die die Gesetze der Weisheit, denen sich die Philosophie völlig unterwirft, für sich nicht verbindlich halten.

Da es also das eigentliche Geschäft der schönen Künste ist, Empfindungen zu erwecken, und da sie in diesem Geschäfte von Vernunft und Weisheit müssen geleitet werden: so entsethet daher in der Theorie der Künste diese wichtige Frage, wie die Empfindungen überhaupt müssen behandelt werden?

Die allgemeine Beantwortung dieser Frage ist nicht schwer. Der Mensch muß auf der einen Seite einen gewissen Grad der Empfindsamkeit für das Schöne und Häßliche, für das Gute und Böse haben; denn der unempfindliche Mensch ist in Aufsehung des sittlichen Lebens so übel daran, als der, dessen Sinnen stumpf sind, für das thierische Leben; auf der andern Seite ist es wichtig, daß er nach den allgemeinen und besondern Verhältnissen, darin er lebt, gewisse, mehr oder weniger herrschende, Empfindungen in seiner Seele habe, aus deren harmonischer Mischung ein feiner Stand und Beruf wol angemessener moralischer Charakter entsiehe. Also müssen die schönen Künste diese beyden Bedürfnisse des Menschen zu ihrem letzten Endzweck haben; sie müssen das ihrige beytragen, ihm einen wol gemäßigten Grad der Empfindlichkeit zu geben, und eine gute Mischung herrschender Empfindungen in seiner Seele festzusetzen: bey besondern Gelegenheiten aber müssen sie sowol die

Empfindlichkeit, als die herrschenden Empfindungen in dem Grad erwecken, als es nöthig ist, ihn thätig zu machen. Diejenigen also, die sich einbilden, der Künstler habe nichts zu thun, als mancherley Gegenstände der Empfindungen, in einer angenehmen Mischung durch einander, dem Geschmak so vorzulegen, daß aus dem Spiel der Empfindungen ein unterhaltender Zeitvertreib entsteht, haben zu niedrige Begriffe von der Kunst. Werke von dieser Art wollen wir nicht verwerfen; sie gehören, wie die mancherley angenehmen Scenen der leblosen Natur, die Empfindsamkeit des Herzens zu unterhalten; aber wie der schöne Schmuck der Natur nur das Kleid ist, das die, zur allgemeinen Erhaltung und Vervollkommenung aller Weisen abzielenden Kräfte einhüllt: so müssen auch die angenehmen Werke der Kunst, durch die, unter dem schönen Kleide liegenden, höhern Kräfte ihren Werth bekommen.

Eine allgemeine, wol geordnete Empfindsamkeit des Herzens ist also der allgemeinste Zweck der schönen Künste. Darum suchen sie jede Sayte der Seele, sowol die, die Lust, als die, welche Unlust erwecken, zu rühren. Denn da der Mensch sowol antreibende, als zurückstoßende Kräfte nöthig hat: so muß er für das Schöne und für das Häßliche, für das Gute und für das Böse empfindsam seyn. Dazu dienen die so unendlich verschiedenen Gegenstände und Scenen, aus der leblosen und aus der belebten, aus der blos physischen und aus der sittlichen Welt. Alle Gegenstände des Geschmacks werden im Gemählde, in der Beschreibung, in der Ode, in der Epöee oder im Drama, in jeder Gattung der Behandlung so vorgelegt, daß die Seele ihre Empfindsamkeit daran üben könne, daß sie das Schöne und Gute angenehm, das Häßliche und Böse

Böse widrig empfinde. Hiebei hat also der Künstler nur dafür zu sorgen, daß jedes in seiner wahren Gestalt hell vor uns stehe, damit wir es empfinden mögen. Er hat sich vor dem unbestimmten und unwirksamen zu hüten, auf die richtigste Zeichnung jedes Gegenstandes zu befließen, und auf eine gute Form seines Werks zu denken, wodurch es im Ganzen interessant wird.

Aber die allgemeine Regel der Weisheit muß er nicht aus den Augen lassen, daß er das Maas der Empfindsamkeit nicht überschreite. Denn wie der Mangel der genügsamen Empfindsamkeit eine große Unvollkommenheit ist, indem er den Menschen steif und unthätig macht: so ist auch ihr Uebermaas sehr schädlich, weil er alsdenn weichlich, schwach und unmännlich wird. Diese wichtige Warnung, die Sachen nicht zu weit zu treiben, scheinen einige unsre deutschen Dichter, die sonst unter die besten gehören, besonders nöthig zu haben. Sie scheinen in dem Wahn zu stehen, daß die Gemüther nie zu viel können gereizt werden. Den Schmerz wollen sie gern bis zum Wahnsinn und zur Verzweiflung, den Abscheu bis zum äußersten Grad des Entsetzens, jede Lust bis zum Taumel, und jedes zärtliche Gefühl bis zur Zerfließung aller Sinnen treiben. Dieses zielt gerade darauf ab, den Menschen zu einem elenden schwachen Ding zu machen, das von Lust, Zärtlichkeit und Schmerzen so überwältigt wird, daß es keine wirksame Kraft mehr behält, dem alle Standhaftigkeit und aller männliche Muth fehlt.

Man erzählt von der Porcia, des großen Catos Tochter, und Gemahlin des Marcus Brutus, daß sie den Abschied ihres Gemahls, der nun auszog das große Werk der Befreyung der Republik, das durch Cäsars Tod angefangen worden, durch

die Waffen zu unterstützen, mit großer Standhaftigkeit ertragen habe. Einige Zeit hernach aber, als sie ein Gemählde gesehen, das den Abschied des Sektors von der Andromache nur allzu beweglich vorstellte, verlor sie den männlichen Muth, der ihr so viel Ehre gemacht hatte. Also hat der Mahler einer sonst großen Seele den Muth und die Stärke benommen. An einem eben so schädlichen Werk arbeiten alle Künstler, die die Empfindungen zu weit treiben. Der äußerste Grad des Großen in der Empfindung geht wieder ins Kleine hinüber. Selbst Liebe und Freundschaft müssen, wie ein großer Künstler anmerkt, in gewissen Schranken gehalten und nicht so weit getrieben werden, daß sie bis in das innerste Mark der Seele dringen *).

Man wird wenig Beispiele der zu weit getriebenen Empfindungen bey den Alten antreffen, die also auch in diesem Stük unsre Muster seyn können. Wenigstens wird man selbst im Trauerspiel, bis auf den Seneca herunter, eine weise Behandlung der Empfindungen antreffen. Auch in den heftigsten Leidenschaften behalten ihre Personen eine gewisse Größe, die nicht unter ihr Ziel sinkt. Wenn Anacreon sich durch Wein und Liebe zur Fröhlichkeit ermuntert, wenn er damit seinen Scherz treibet: so bleibt er in den Schranken einer wohlgeordneten Empfindung; wenn aber viele seiner neuern Nachfolger keinen Scherz verstehen, wenn sie dabey in Leidenschaft gerathen, die so gar bisweilen bis zum Unsinne getrieben wird; wenn sich einige wie Trunkenbolde, andre wie entnernte Wollustlinge zeigen: so schweifen sie weit über die Schranken heraus; und indem wir uns an Anacreon ergötzen, erweken diese unser Mitleiden, oder ziehen sich unsre Verachtung zu.

Dieses

*) Euripid. in Hippol. vers. 253. seq.

Dieses sey von den Schranken der Empfindungen gesagt.

Der wichtigste Dienst, den die schönen Künste den Menschen leisten können, besteht ohne Zweifel darin, daß sie wolgeordnete herrschende Neigungen, die den sittlichen Charakter des Menschen und seinen moralischen Werth bestimmen, einpflanzen können. Empfindungen der Rechtschaffenheit und allgemeinen Redlichkeit, der wahren Ehre, der Liebe des Vaterlandes, der Freyheit, der Menschlichkeit u. s. f. sind in der sittlichen Welt die allgemeinen Kräfte, wodurch die Ordnung, Uebereinstimmung, Ruhe und Wolstand erhalten werden. Nur durch sie gelangen die Menschen zu Verdiensten, werden Beschützer der Rechte der Menschlichkeit, Stützen des Staats und Erhalter der Ordnung, der Ruhe und des Wolstandes in größeren oder kleineren Gesellschaften, die gewiß verloren sind, wenn es ihnen an Männern dieser Art fehlt. Weh dem Volke, der Gesellschaft, der Familie, wo die Empfindungen der Ehre, der Redlichkeit, des Rechts erloschen, oder nur so schwach sind, daß sie nicht mehr die Zrieffebern der Handlungen seyn können.

Hier öffnet sich also ein schönes Feld für alle Künstler, vorzüglich aber für Dichter, die es in ihrer Macht haben, jede wohlthätige Neigung und Empfindung in den Gemüthern wolgebohrner Menschen herrschend zu machen. Nach dieser Probe laufe du, Jüngling, dem die Natur die Gabe verliehen hat, durch süße Worte jedes Ohr zu fesseln, und durch reizende Bilder jede Phantasie einzunehmen. Erwecke deiner Nation Männer, deren herrschende Leidenschaft die Liebe des allgemeinen Befsen, die Liebe des Rechts und der Ordnung, Haß des Unrechts und der Gewaltthätigkeit, Feindschaft gegen jeden Kränker der Rechte der

Menschlichkeit ist; dann wollen wir dir Ehrensäulen aufrichten; dann soll dir unter den großen Männern des Staats eine Stelle gegeben werden!

Die schönen Künste haben zwey Wege dem Menschen Empfindungen einzufloßen. Wenn du mich willst zum Weinen bewegen, sagt Horaz, so weine du selbst; dieses ist der eine Weg. Der andre ist die lebhafteste Darstellung oder Vorbildung der Gegenstände, worauf die Empfindung unmittelbar geht; wer Mitleiden erweken will, muß den Gegenstand des Mitleidens uns lebhaft vors Gesicht bringen. Fast alle Arten der Dichtungen schiken sich sowol zum einen als zum andern Weg. Der epische Dichter und der dramatische, beyde können die Empfindung, die sie uns einfloßen wollen, in andern so lebhaft, so stark und so liebenswürdig zeichnen, daß auch unser Herz dafür eingenommen wird. So schildert Homer die herrschende Gottesfurcht und die daher entstehende Unschuld und himmlische Seelenruh an den Noachiden auf eine Art, die jeden empfindsamen Menschen dafür einnimmt *). Der Oden- und Liebedichter äußert die Empfindung, wie er in unser Herz legen will, an sich selbst; er öffnet sein Herz, daß wir die lebhafteste Wirkksamkeit der Empfindung darin sehen, und wir legen unser eigenes Herz an das seinige, damit es von derselben Empfindung gerührt und von demselben Feuer entflammt werde.

Eben so gewiß kann der Künstler jeder Empfindung den Weg in unser Herz bahnen, wenn er durch seine zauberische Kunst den Gegenstand derselben unsrer Phantasie lebhaft vor-

D 5

bildet.

*) Man sehe unter andern in der Noachide S. 3. im IV. Gesang; 153 u. ff. in dem VI; S. 204 in dem VII. Ges. nach der berlinischen Ausgabe.

bildet. Kein Grieche konnte das erhabene Bild des Jupiters, von Phidias gemacht, im Tempel zu Olympia sehen, ohne von Ehrfurcht gegen diesen Gott erfüllt zu werden. Welcher Mensch von einiger Empfindsamkeit kann die Schilderung der Tyrannen Magogs lesen *), ohne daß er mit Haß und Abscheu dagegen eingenommen werde? Oder wer kann den wüthenden Philo reden hören **), und nicht auf immer mit Haß und Abscheu gegen einen gewaltthätigen Heuchler erfüllt werden? Welcher Sohn kann das Bild eines wegen seiner väterlichen Sorgfalt und seiner nachgebenden Liebe verehrungswürdigen Vaters, das Terenz in der Person des Chremes geschildert hat, sehen, und nicht mit kindlicher Ehrfurcht für einen solchen Vater erfüllt werden, und wenn er einen solchen Vater hat, mit dem Sohn ausrufen: „dieser ist mein Vater, und ich sein Sohn? Wär er mein Bruder, mein Freund, wie könnt' er gefälliger seyn? Den sollt ich nicht lieben? Nicht auf den Armen tragen? O! wahrlich ich fürchte mich so sehr ihn zu beleidigen, daß meine größte Sorge seyn wird, auch nicht aus Unvorsichtigkeit etwas zu thun, das ihm zuwider seyn könnte!).

Da es das eigentliche Werk der Künstler ist, die Gegenstände der Empfindungen und die Empfindungen selbst auf das lebhafteste zu schildern, beydes aber wichtigen Einfluß auf die Bildung der Gemüther haben kann: so steht es offenbar bey ihnen, jede Empfindung zu erwecken, wenn sie nur nicht ganz unempfindliche Menschen vor sich haben. Der Künstler also, der, seines Berufs eingedenk, seine Kräfte fühlet, weihet sich selbst zum Lehrer und Führer seiner Mitbürger. Mit dem Auge eines Phi-

losophen und Patrioten, erforscht er ihren Charakter und ihre Gesinnungen; er kennt darin die Quellen und Ursachen des gegenwärtigen oder zukünftigen Wohlstandes oder Verfalls einzelner Häuser und der ganzen Gesellschaft. Dann begeistert ihn sein Eifer für Ordnung und Recht, seine Begierde rechtschaffene und auch glückliche Menschen zu sehen; er entflammt die noch nicht jedem Gefühl der Rechtschaffenheit abgestorbenen Herzen mit neuen Empfindungen; unterhält und verstärkt das Feuer derselben, wo es noch nicht erloschen ist.

Diesen großen Einfluß könnten und sollten die schönen Künste haben: sie würden ihn haben, wenn bey dem Künstler das große Genie, mit einem großen Herzen verbunden, und die Regenten der Völker auch Väter derselben wären, die der Wirksamkeit des Genies der Künstler ihre rechte Lenkung gäben. Nur ein einziger Mensch, wie Voltaire, was würde der nicht ausgerichtet haben, wenn sein Herz so groß, als sein Genie gewesen, und wenn er im Dienst eines Solons oder Lycargus gestanden hätte? Wenn diese Betrachtungen bloß süße Träume sind, so sind sie es gewiß nicht darum, daß es ihnen an innerer in der Natur der Sachen liegenden Gründlichkeit fehlt; denn die Möglichkeit der Sache liegt am Tage.

Noch eine Anmerkung wollen wir diesen Betrachtungen für die Künstler hinzufügen, die wirklich die Absicht haben nützlich zu seyn. Wir wollen sie warnen, bey den Empfindungen, die sie erwecken wollen, nicht allzu sehr nach einem allgemeinen Ideal zu arbeiten. So wie der, welcher alle Menschen seiner Freundschaft versichert, keines einzigen Menschen Freund ist: so ist auch der nach einem allgemeinen Ideal der Vollkommenheit gebildete Mensch schwierig

*) Noachide II. Ges. C. 44. u. ff.

**) Phidias IV. Ges.

!) Terent. Adelph. Act. IV. Scen. 5.

in irgend einem Staat der rechtschaffene Bürger. Die Empfindung, die recht wirksam werden soll, muß einen ganz nahen und völlig bestimmten Gegenstand haben. Es giebt freylich allgemeine Empfindungen der Menschlichkeit, die in allen Ländern, in allen Zeiten und unter allen Völkern gleich gut sind. Aber auch diese müssen bey jedem Menschen ihre besondere, seinem Stand und den nähern Verhältnissen, darin er ist, angemessene Bestimmung haben. Der allgemeine rechtschaffene Mensch muß noch besonders gebildet werden, wenn er in Sparta oder in Athen, oder in Rom, der rechtschaffene Bürger seyn soll. Wir rathen keinem Künstler, für alle Völker und sogar für alle nachfolgende Zeiten zu arbeiten; dies wäre der Weg, bey keinem Volk und in keiner Zeit nützlich zu seyn. Homer und Ossian, der schottische Barde, haben weder an die Nachwelt, noch an andre Völker, als die, unter denen sie lebten, gedacht, als sie Gefänge gedichtet, die zu allen Zeiten werden gelesen werden. So haben Sophokles, Euripides und Horaz nicht für das menschliche Geschlecht, sondern für Athen und Rom geschrieben. Je mehr der Künstler die besondern Verhältnisse seiner Zeit und seines Orts vor Augen hat, je gewisser wird er die Saiten treffen, die er berühren will. Am allerwenigsten sollten sich die Künstler einfallen lassen, Gegenstände, die bloß auf einen fremden Horizont abgepaßt sind, auf dem unfrigen aufzustellen. Was für eine abgeschmackte Figur machen nicht die Götter der Griechen in unsern Gärten und auf unsern Pallästen? Sie sind eben so schicklich, als es seyn würde, wenn der Lappländer die leichten seidnen Kleider der Indianer in seinem Lande einführen wollte. Dieses sollten vornehmlich die Mahler und die dramatischen Dichter beobachten, und uns nicht unaufhörlich mit my-

thologischen und aus einer uns unbekannten Welt hergenommenen Gegenständen unterhalten. Wir können an den gemahlten Verwandlungen des Ovidius wenig mehr, als den Pinsel des Mahlers schätzen; dies ist aber nicht der Zweck der Kunst; und was kann uns auf der deutschen Schaubühne der lächerlichste Marquis, die leichtfertigste Soubrette, oder ein schelmischer Lafan helfen? Was würde der beste Lieberdichter, der die wichtigsten und artigsten Vaudevilles der Franzosen aufs beste nachahmen könnte, in irgend einer deutschen Stadt damit ausrichten? Der Künstler trifft am gewissensten den Weg zum Herzen, der einheimische Gegenstände schildert, und der das Allgemeine der Empfindung durch Localumstände fühlbarer und reizender macht.

Encaustisch.

(Mahleren.)

Man findet bey den Alten einer besondern Art der Mahleren Erwähnung gethan, nach welcher die Farben eingebrennt worden. Ovidius gedenkt derselben:

— Et picta coloribus ustis

Coelestium marrem concava puppis habet *).

und Plinius, wenn er sagt: Man ist nicht einig, wer zuerst den Einfall gehabt mit Wachs zu mahlen, und das Gemälsde einzubrennen **). Man kann aber nicht eigentlich sagen, was es für eine Verwandniß mit dieser encaustischen oder eingebrannten Mahleren gehabt habe. Vitruvius erzählt ganz bestimmt †), daß man, um die Farben auf den Marmoren beständig zu erhalten, sie mit punischem Wachs überziehe, und

daß

*) Fastor. L. V. vers. 274.

**) Plin. Hist. nat. L. XXXV. c. II.

†) L. VI. c. 9.

daß dieses Encaustis, Einbrennen, genannt werde; und so wurden vermuthlich auch die Mahleren an Schiffen mit Wachs überzogen. Plinius gedenkt an angezogenem Orte drey verschiedener Gattungen des Encausti *), aber auf eine Art, die über ihre Beschaffenheit wenig Licht giebt. Diese Arten zu mahlen hatten sich ganz verloren und es hatte sich niemand einfallen lassen, sie wieder herzustellen, bis daß der Graf Caylus in Frankreich, ein Mann, der sich um die Kunst der Alten sehr verdient gemacht hat, Versuche darüber anstellte. Im Jahr 1752 kündigte dieser Beförderer der Künste der französischen Academie der Mahler seine Versuche über die encaustische Mahleren an, und der Academie der schönen Wissenschaften las er 1753 seine Abhandlungen darüber vor; das nächste Jahr darauf aber ließ er ein Gemälde in Wachs auf Holz nach seiner Art fertigstellen.

Was man also gegenwärtig die encaustische Mahleren nennt, ist nichts anders, als eine Mahleren mit gefärbtem Wachs, welche auf vielerley Art ausgeführt werden kann, bis jetzt aber wenig in Gang gekommen ist. Wer einen ausführlichen Bericht über diese Erfindung und über die verschiedenen Arten der Wachsmahleren verlangt, wird ihn in Dom Perne-
tis Dictionnaire portatif de peinture, auf der 37 u. ff. Seiten der Vorrede finden. Seit kurzem hat ein gewisser Baron von Taubenheim in Mannheim an alle Mahleracademien eine Probe einer von ihm erfundenen und zubereiteten einem weichen Wachs ähnlichen Materie geschickt,

*) Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cera et in ebore cestro, id est veruneulo, donec clares pingi coepere. Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura in navibus nec sole nec sale ventisque corrumpitur.

die von ihm anstatt des Oels unter die Farben zu mischen vorgeschlagen wird.



Mehrere Nachrichten von dieser Art der Mahleren, oder vielmehr von den verschiedenen Arten derselben, geben unter mehreren: Memoire sur la Peinture à l'Encaustique et sur la Peinture à la cire, im 28ten B. S. 179 der Memoire de l'Acad. des Inscript. Quartausg. von Caylus und Mich. Jos. Rojaut, einzeln, Gen. 1755. 8. Englisch von J. H. Munn, mit einem Zus. of a sure and easy method of fixing crayons, Lond. 1760. 8. Deutsch in Caylus Abhandl. zur Geschichte und Kunst, Altenb. 1768. 4. 2 B. im 2ten Bde. S. 278. (Der Graf giebt nicht allein vier verschiedene Arten von Encaustischer, und eine Art von Wachsmahleren darin an, sondern glaubte auch dadurch die, vom Plinius, Vitruvius u. a. m. erwähnte Encaustische Mahleren der Alten wiedergefunden zu haben.)

— Auszug aus einem Briefe von dem Abt Mazen, die alte Wachsmahleren betreffend, in dem 6ten B. S. 183 der Bibl. der schönen Wissensch. — Histoire et Secret de la Peinture à la Cire, Par. 1755. 12. (Eigentlich von Diderot, worin die verschiedenen, von dem Mahler Bagelier erfundenen Arten von Wachsmahleren, welche von der Erfindung des Gr. v. Caylus abweichen, angegeben worden sind, und welches unter andern eine Satire von Rouquet, L'art de peindre en fromage ou en ramequin, Par. 1755. 12. veranlaßte. Uebrigens werden darin vier verschiedene Arten Encaustischer Mahleren gelehrt, und es erschien eigentlich früher im Druck, als das Memoire des Caylus.) — Exposé d'une nouvelle façon de peindre en pastel, von H. Reiffstein, im Februar des Journal étranger vom J. 1757. S. 100. (H. Reiffstein lehrt darin, wie er seine Pastelle mit Wachs und Hirschtala verfeßt habe, um die Farben feste zu machen.) — Ausführlicher Bericht, wie das Punische oder

Eleodorische Wachs aufzulösen, Leipz. 1769. 8. von dem verstorbenen Mahler Calau, verglichen mit der Schrift — über die Malerey der Alten, von B. Rode und A. Riem, Berl. 1787. 4. S. 99. u. f. (Calau hatte eine Art von Wachs erfunden, vermittelst dessen Vermischung zu den Farben, er glaubte, daß alles das geleistet werden könnte, was von der Enkaustik der Alten im Plinius gesagt wird.) — Beschreibung einer, mit Calauischem Wachs ausgemahlten Farben-Thramide, wo die Mischung jeder Farbe auf Weiß und drey Grundfarben angeordnet, dargelegt, und derselben Berechnung und vielfacher Gebrauch gewiesen wird, von J. H. Lambert, Berlin 1772. 4. — — La Cire alliée avec l'huile, ou la peinture à huile cirée, trouvée à Mannheim par Mr. Chr. Baron de Taubenheim, expérimentée, decrite et dédiée à l'Electeur par Jos. Fratrell... à Mannheim 1770. 8. — — Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci e de' Romani Pittori, del Sign. Abbate, D. Vincenzo Requeno, Ven. 1784. 8. verm. Parm. 1787. 8. 2 B. Französisch, Rome 1786. 8. Auch dieser Art zu verfahren liegt ein so genanntes punisches Wachs, das, wie Zucker oder Mehl, im Wasser sich auflöst, und mit dem die mineralischen Farben abgerieben werden, zum Grunde. Ueber das fertige Gemählde wird geschmolzen Wachs gegossen, und solches nachher am Feuer wieder weggeschmolzen.) — Della cera punica, disc. del Cav. Lorgna, Ver. 1785. 4. — Osservazione intorno all Disc. della Cera punica dell S. Colonna, Cav. Lorgna, Ver. 1785. 4. — In den Transactions of the Society for the Encouragements of Arts, in London, findet sich im 5ten Bde. Lond. 1787. 8. — — In der vorhin angeführten Schrift, Ueber die Malerey der Alten, Berl. 1787. 4. wird, im 5ten Abschnitte S. 130 von der Enkaustik der Alten überhaupt, jedoch ohne Rücksicht auf die vorher angeführten italienischen Schriften, und die neuen vorgeblichen Entdeckungen der Ita-

liener, gehandelt; — und in den Philosophical Transactions vom J. 1751 findet sich noch eine Abhandlung über das, was Plinius von der Enkaustischen Malerey sagt. —

Was die Geschichte dieser Art von Malerey überhaupt anbetrifft: so ist es bekannt, daß der Ursprung derselben sich nicht bestimmen läßt, und daß sie, laut den Pandecten, (Martian. Tit. de fundo instructo, B. XVI.) noch im 4ten und 5ten Jahrhundert getrieben worden zu seyn scheint. — In neuern Zeiten sind nicht in Frankreich die ersten Versuche, sie wieder herzustellen, gemacht worden. Schon in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, malte ein deutscher Künstler, Dan. Neuberger, mit Wachs. Als ein geschickter Posseur war dieser Künstler aus dem Sandrart (Academ. Artis pictor. P. II. Lib. III. c. 24. S. 349. Nor. 1683. f.) bereits bekannt; aber er malte auch in das Stammbuch des Optikers Cuno, im J. 1654, einen Moses von Wachs ohne Pinselstrich, wie es, in der Kunst- u. Gewerbe- und Handwerksgegeschichte der Reichsstadt Augsburg, von H. v. Stetten, Ausg. 1779. 8. S. 39 erzählt wird. — Die Erfindung des Caglius fällt ins Jahr 1752; und im J. 1754 wurde das erste, in dieser Manier, von dem Mahler Wien verfertigte Gemählde, der Kopf einer Minerva, öffentlich ausgestellt. Bald darauf erschien das vorher gedachte, dem Diderot zugeschriebene Werkchen, worin behauptet wurde, daß der Mahler Bachelier bereits im J. 1749 Versuche mit Wachs zu mahlen gemacht habe, und worin die verschiedenen Manieren desselben bekannt gemacht worden. Diese Schrift erregte allenthalben; besonders zog Freeron in der Année littéraire dagegen zu Felde, vorzüglich, weil man glaubte, daß der Verf. dem Ge. Caglius die Ehre der Erfindung habe streitig machen wollen. Indessen zeigte sich bald, daß das Verfahren des H. Bachelier, welches im Grunde, auf dem Gebrauch einer Art so genannter Wachseife beruht, sehr verschieden von

der Erfindung des Gr. Caplus war. Dieser ließ sein Memoire drucken, und nun versuchten, außer dem gedachten Dien, mehrere Mahler, als Roske, Le Porcin, u. a. m. dergleichen Mahleren. Der Erfolg entsprach aber der Erwartung nicht; wenigstens sind nicht viele Gemälde dieser Art bekannt geworden. Auch verdient noch bemerkt zu werden, daß mehrere Franzosen, z. B. der Verf. der Description historique de l'Italie, der Abt Richard, B. 4. S. 199 den Pr. von San Severo zu Neapel, als den eigentlichen Erfinder nennen. — Mit dem Calaisischen Wachs haben einige unser vorzüglichen Künstler, V. Rode und Grisch zu Berlin, allerhand Versuche angestellt, von welchen in der vorgedachten Schrift, Ueber die Mahleren der Alten Nachricht gegeben wird. — Auf die, zuletzt in Italien bekannt gemachte Art haben, unter mehreren, Angeloni und auch unser Reisstein gemahlt, aber, so viel ich weiß, ist es noch nicht entschieden, ob die Farben, auf Dauer, in solchen Gemälden stehen, ob sie nicht abirren, u. d. m. Ueberhaupt dürfte sie schwerlich je alle Vortheile gewähren, welche die Oelmahleren gewährt; und so viel scheint gewiß, daß, wenn man alle Stellen im Plinius, im Vitruvius, u. a. m. worin von der Enkaustik der Alten die Rede ist, aufmerksam mit einander vergleicht, keine der bis jetzt bekannt gemachten Methoden gerade diese Enkaustik ist. — Uebrigens enthält der Art. Encaustique im Dict. Encycl. noch allerhand hier gehörige Nachrichten; und der, von H. S. angeführte Perretin ist etwas polternd dabei zu Werke gegangen. Was Kloss, in s. Vorreden zum Caplus, darüber sagt, ist sehr flüchtig hingeschrieben. —

Ende.

(Schöne Künste.)

Das Letzte in einer Sache, wodurch ihr solche Schranken gesetzt werden, daß nichts mehr folgen kann, das ihr zugehört. Jeder schöne Gegen-

stand muß ein Ganzes ausmachen, überall so beschränkt seyn, daß kein Mangel mehr daran zu merken ist. Er muß einen Anfang und ein Ende haben. Eigentlich wird nur den Gegenständen ein Anfang und ein Ende zugeschrieben, deren Theile der Zeit nach auf einander folgen; einer Rede, einem Gesang, einer Begebenheit oder Handlung. Doch kann man einigermaßen auch den Gegenständen, deren Theile auf einmal vorhanden sind, Anfang und Ende zuschreiben; denn wenn sie so sind, daß man an ihren beyden Enden nichts hinzufügen kann, das noch dazu gehörte, so sagt man sie seyen vollendet. So ist z. B. eine Säule, die ihren Fuß und ihren Knauf hat, vollendet, und man kann weder unten noch oben etwas hinzuthun, das noch zur Säule gehörte. Beyde so wol das obere, als das untere Ende, sind daran; deswegen nennt man sie vollendet, ganz fertig, und betrachtet sie als ein Ganzes*). Da von dieser Art der Vollendung im Artikel Ganz hinlänglich gesprochen worden: so bleibt hier übrig, die Beschaffenheit des Endes in der Folge der Dinge zu betrachten.

Darum, daß eine Sache das Letzte in der Vollendung ist, kann sie noch nicht das Ende derselben genannt werden. Wenn eine Erzählung in ihrer Mitte abgebrochen wird, so ist allerdings etwas das Letzte in dem, was erzählt worden, aber die Erzählung hat darum kein Ende. Eben so wenig hat ein angegebenes Unternehmen, das weder gelungen noch mißgelingen ist, sondern abgebrochen worden, eh' alles, was dazu gehörte, angewendet worden, ein Ende. Nur alsdenn ist das Letzte in einer Sache das Ende derselben, wenn man daraus erkennt, daß die Sache nun

*) S. Gang.

nun ganz sey, und daß nichts mehr darin folgen könne.

Ie bestimmter und ausdrücklicher das Ende kann bemerkt werden, je vollkommener ist es, weil alsdann der Geist den Gegenstand völlig faßt, und ihm nichts mehr zu suchen oder zu verlangen übrig bleibt. Indem man sich die Theile eines wolgeordneten Werks, nach und nach vorstellt, so merkt man eine gewisse Bestimmung derselben. Man erkennt oder vermuthet eine Absicht, warum sie auf einander folgen. An dem Ende erkennt man die völlige Erreichung der Absicht, zu deren Vollkommenheit nichts mehr hinzugehan werden kann.

Es kann sich aber eine Vorstellung auf zweyerley Art enden, deren jede eine besondere Beschaffenheit des Endes erfordert. Entweder hat man gleich anfangs einen allgemeinen Begriff von der Beschaffenheit des Ganzen, und weiß also, womit dasselbe sich enden muß. Wenn ein Redner oder Dichter den Inhalt der Rede, oder des Gedichts angezeigt hat, so weiß man überhaupt, wo er das Ende derselben setzen wird, nämlich, da wo der Inhalt seines Werks vollendet ist. So erwartet man in der Ilias das Ende, wo der Zorn des Achilles und die übeln Folgen desselben erschöpft, oder die Passion selbst gedämpft ist; in der Odyssee erwartet man es bey der Zurückkunft und Einsetzung des Ulysses in sein Reich; von der Aeneis erwartet man das Ende da, wo dieser Held einen ruhigen Sitz in Italien gefunden hat.

Eine andre Art des Endes aber ist das, von dessen Beschaffenheit man keine bestimmte Erwartung hat, weil man sich vorher von dem Ganzen keinen Begriff hat machen können, da man die Einheit desselben erst durch das Ende einsieht. In diesem Fall ist das Ende der Schlüssel zum Ganzen, ohne den man sich keinen Begriff

von der Beschaffenheit der Sache hat machen können. Von dieser Art ist das Ende einer solchen Rede, deren Absicht man nicht eher erkennt, bis sie ganz vollendet ist. Deutliche Beyspiele eines solchen Endes haben wir an den Gleichnissen, darin die verglichene Sache erst zuletzt, wenn das ähnliche Bild ganz ausgezeichnet ist, genannt wird. Ein solches Ende ist auch der moralische Satz einer Fabel, der erst den ganzen Aufschluß zu der Erzählung giebt.

In den Werken der ersten Art muß die Handlung oder die Erzählung ein solches Ende haben, daß die Erwartung völlig befriediget wird, und alles Versprochene gänzlich erfüllt worden. Da Virgil in der Ankündigung der Aeneis gesagt hat, er wolle seinen Helden von Troja aus durch mancherley Gefahren bis nach Italien begleiten, wo er einen ruhigen Sitz finden soll: so hätte dieses Werk kein Ende, wenn er eher aufgehört hätte. Das Ende der Odyssee war unvollkommen, wenn das Werk da aufhörte, als Ulysses wieder in seinem Hause angekommen, und ehe man sähe, ob er ruhigen Besitz von seinem kleinen Staat genommen habe. In dem Drama muß das Ende so beschaffen seyn, daß die völlige Auflösung der ganzen Verwicklung, und der ganze Zweck der Handlung erfüllt ist. Dieses hat Plautus nicht allemal in Acht genommen. In seiner Casina beruhet die ganze Handlung auf der Verheyrathung dieser Person. Sie wird am Ende bloß zum Schein dem Stalino gegeben, und erst, da die Handlung auf der Bühne schon gänzlich aufgehört hat, kommt einer von den Schauspielern noch einmal hervor, und sagt, der Sohn des Stalino werde sie bekommen. Bisweilen geht es gar nicht an, daß die Handlung auf der Bühne oder überhaupt im Drama ganz zu Ende gebracht werde, weil durch die weit-

läuf-

läufigen Veranstaltungen, um das Ende natürlich vorzustellen, der Zuschauer wieder erkalten würde.

Am vollkommensten ist das Ende dieser Art, wenn es mit einer Handlung, Verrichtung oder Begebenheit endiget, die ein offenklares Zeichen ist, daß alles vollendet sey, so daß es ungereimt wär einen Zweifel daran zu haben.

Das Ende von der andern Art ist vollkommen, wenn es alles vorhergehende in einen einzigen Gesichtspunkt vereinigt, so daß man nun dasjenige, worauf alle Theile zusammengestimmt haben, völlig einsieht, und an der gänzlichen Erreichung des Zwecks keinen Zweifel mehr haben kann. Sind aber die Theile, welche vorhergegangen, zu mannigfaltig gewesen, als daß sie kurz in einen Gesichtspunkt könnten vereinigt werden, so muß dem Ende eine Zusammenfassung des vorhergehenden, welche die Lateiner Recapitulatio nennen, vorhergehen. Denn je kürzer alsdenn das wirkliche Ende ist, je schöner wird es.

Die möglichste Kürze muß bey dem Ende um so viel mehr in Acht genommen werden, weil es sonst als ein mercklich großer Theil wieder ein Ende haben müßte.

Wenn also das, was eigentlich das Ende einer Handlung ausmacht, selbst eine etwas weitläufige Handlung wäre, so läßt sie sich wirklich weder ganz erzählen, noch vorstellen. In der Erzählung muß sie sehr abgekürzt werden; in der Vorstellung muß sie lieber ganz wegleiben, wenn nur der Zuschauer gewiß ist, daß sie vergeht. Es geschieht im Drama bisweilen, daß das eigentliche Ende der Handlung sich nicht vorstellen läßt, und daß der Dichter mit dem Terenz sagen muß: *intus transigitur, si quid est quod restet**). Aber

ein solches Ende ist doch weniger vollkommen.

In der Musik wird das Ende eines Gesanges dadurch fühlbar, daß man in den Hauptton, in welchem man angefangen hat, und aus dem man in verschiedene andre Töne ausgewichen ist, wieder zurückkehret, und alles mit einer ganzen und vollkommenen Cadenz in diesem Ton beschließt*). Auch der Tanz muß, sowol in der Musik, als in der Handlung der Personen, seinen förmlichen Schluß haben; denn es ist kindisch, daß die Tänzer ohne Schluß der Handlung von der Bühne weglaufen, als wenn sie wären verjagt worden.

E n g.

(Musik.)

Man nennt die Harmonie enge, wenn die zu einem Accord gehörigen Töne nah an einander liegen, und weit oder zerstreuet, wenn sie weit aus einander liegen. In der im Artikel Dreyklang befindlichen Tabelle der Dreyklänge*), sieht man bey a, b, c, den Dreyklang in der engen, und bey d, e, f, g, in der zerstreuten Harmonie.

Bei den zur Harmonie gehörigen Lehren und Regeln werden die Intervalle, in welcher Octave sie liegen mögen, für gleich gehalten und bekommen auch dieselben Namen, z. B. e wird die große Terz von c genennt, es sey, daß man es in derselben Octave nehme, da c liegt, oder eine, zwey und noch mehr Octaven höher, so daß die Terz eines Tones drey, oder zehn, oder siebenzehn, oder vier und zwanzig u. diatonische Stufen von ihrem Grundton entfernt seyn kann. Sobald man aber auf den wirklich viestimmigen Gesang sieht, so ist es gar nicht mehr gleichgültig, ob die

Stim-

*) Andr. in fine.

*) C. Cadenz.

**) S. I. Rh. S. 497.

Stimmen weit aus einander, oder nah an einander liegen; denn wenn der Gesang die beste Wirkung thun soll, so müssen seine verschiedenen Stimmen innerhalb gewissen Gränzen liegen, die sie weder durch Annäherung noch durch Entfernung überschreiten sollen; und eben dieses hat auch in Ansehung der Orgeln oder Claviere, die man zur Begleitung braucht, statt.

Die Gränzen der Annäherung und der Entfernung scheinen von der Natur in dem Ursprung des harmonischen Klanges festgesetzt zu seyn. Man nehme die im Artikel Consonanz *) befindlichen Notensysteme vor sich, und bemerke, was im Artikel Klang gezeigt worden, daß bey Anschlagung des tiefsten Tones alle auf den beyden Systemen angezeichneten Töne mitklingen, und daß eigentlich die Töne zusammen den Klang des tiefsten Tones ausmachen. Man kann hieraus lernen, 1) daß zwischen dem tiefsten Ton, oder dem, durch den begleitenden Baß angeschlagenen, Grundton und seiner Octave kein anderer Ton liegen müsse; 2) daß der völlige Dreyklang seinen natürlichen Sitz in der dritten Octave von dem Grundton habe, da in der zweyten Octave die Quinte des Grundtones, oder vielmehr seine Duodecime allein vorkommt.

Aus dieser von der Natur angegebenen Beschaffenheit des harmonischen Klanges, läßt sich abnehmen, daß in diesen Beyspielen



*) S. 1. Th. S. 389.

Zweiter Theil.

die Harmonie bey a die natürlichen Gränzen der Entfernung, bey b aber die Gränzen der Annäherung überschreite.

Ueberhaupt also scheinen sowohl für die Stimmen, als für die begleitende Harmonie, folgende Regeln in der Natur gegründet.

1) Dem tiefsten Baßton kann kein Ton näher, als auf eine Octave kommen. So würde z. B. auf einer Orgel, die ein Pedal von 16 Fuß hat, diese Begleitung angehen:



Wo aber der tiefste Ton eine Octave höher und also von 8 Fuß genommen würde, so müßten die übrigen Stimmen alle auch höher genommen werden, wie hier:



2) In der kleinen oder sogenannten angestrichenen Octave *) können die Töne, wenn der Grundton in der großen Octave liegt, nicht wol näher als eine Quarte an einander liegen; ist aber noch ein tieferer Baß vorhanden, so können sie auch schon bis auf Terzen an einander kommen. Also war in dem nächst vorhergehenden Beyspiel die Terz H schon um eine Octave zu niedrig; und um die ganze Harmonie so zu nehmen, wie sie hier liegt, müßte man schon den tiefsten Ton eine Octave tiefer nehmen.

3) Hohe concertirende Stimmen, oder hohe Solostimmen können nicht

einen

*) S. System.

E

einen tiefen Baß zur Begleitung haben. Der begleitende Baß kann sich überhaupt von den concertirenden Stimmen, oder von der Solostimme nicht weiter, als bis in die zweyte Octave entfernen; ihm aber auch nie näher kommen, als bis auf eine Octave. Nur wenn Mittelsstimmen vorhanden sind, kann sich der Baß von den Hauptstimmen noch um eine Octave tiefer entfernen.

Eine sorgfältige Beobachtung der engen oder entfernten Harmonie trägt sehr viel dazu bey, daß in einem viestimmigen Stük sich jede Stimme gehörig ausnimmt, und daß das Ganze schön wird.

Englische Tänze.

(Musik, Tanzkunst.)

Sie werden auch Contretänze genannt von dem englischen Wort Country-dances, welches so viel bedeutet, als Tänze, die unter dem Landvolk, in den verschiedenen Provinzen, üblich sind. Diese Tänze, die vermuthlich aus England und Schottland sich in Europa verbreitet haben, sind von vielerley Arten, und können von vier, sechs, acht und noch mehr Personen zugleich getanzt werden. Deswegen wird insgemein bey den Vätern, nachdem eine Zeitlang Reuuetten getanzt worden, die meiste übrige Zeit damit zugebracht, weil sie mehr Personen auf einmal beschäftigen, und weil man bis ins unendliche damit abwechseln kann; denn man hat unzählige Contretänze. Sie sind von verschiedenen Bewegungen von zwey und von drey Zeiten; alle kommen darin überein, daß sie sehr lebhaft sind, und größtentheils etwas mäßig comisches haben, dadurch sie Vergnügen und Artigkeit mit einander vereinigen. Es scheint, daß keine Nation in der Welt mehr tanzt, als die englische; denn alle Jahre werden in London neue Tänze in großer

Anzahl erdacht und durch den Druck bekannt gemacht. Man findet unter der Musik den Tanz selbst theils durch choreographische Zeichen, theils sehr kurz durch Kunstwörter beschrieben.

Die Musik zu den englischen Tänzen, die man in Deutschland insgemein Angloisen nennt, ist insgemein bey einer großen Einfalt sehr lebhaft, mit ungemein deutlich bemerkten Einschnitten, und hat vielfältig das Besondere, daß die Cadenzen in den Aufschlag fallen *). Diejenigen, die zu muntern Liedern Melodien setzen wollen, können die englischen Tänze zu Mustern dazu nehmen. In London kommt insgemein alle Jahr eine beträchtliche Sammlung neuer Tänze heraus. Artig ist dabey, daß die meisten Melodien zu bekannten englischen Liedern gemacht sind, so daß man bey den englischen Tänzen Poesie, Gesang und Tanz mit einander vereinigen, und die Lieder nicht bloß singen, sondern auch tanzen kann, wodurch sie natürlicher Weise weit mehr Eindruck machen. Dieses ist also noch in dem alten Geschmak, diese drey schönen Künste zu vereinigen.

Enharmonisch.

(Musik.)

Hieß bey den Griechen die Tonleiter, in welcher das Tetrachord, oder die Quarte so getheilt war, daß die zwey ersten Intervalle kleiner, als halbe Töne waren. Nach dem Aristoxenus wurde der große halbe Ton, in unserm System z. E. H-c in zwey gleiche Theile getheilt, und die Quarte H-E bestund aus vier Tönen, davon die drey ersten zwey gleiche Intervalle von Vierteltonen, die zwey letzten aber einen Ditonas **) machten. Ptolomäus giebt folgende Verhältnisse für das enharmonische Tetrachord

*) E. Cadenz I. Th. S. 427.

**) E. Ditonus.

trachord an, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{5}$, das ist, wenn die Länge der tiefsten Saite z. E. H. 1 gesetzt wird, so würden die vier Saiten des Tetrachords diese Länge haben:

H.	H.	C.	E.
1	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$

Da wir in der heutigen Musik den Gesang nie durch so kleine Intervalle fortführen, so können wir auch nicht fühlen was für Wirkung ein solcher Gesang könne gehabt haben. Unser Ohr ist so sehr gewohnt den kleinen halben Ton für die kleinste Stufe der Fortschreitung zu halten, daß mancher sich einbildet, der enharmonische Gesang der Alten könne keine Deutlichkeit gehabt haben. Allein der Schluß ist nicht richtig. Das Ohr kann, wie andre Sinnen, durch Übung eine Fertigkeit erlangen, auch die kleinsten Intervalle genau zu unterscheiden. Aristides Quintilianus sagt, daß der enharmonische Gesang der lieblichste gewesen sey; und Plutarchus verweist es den Tontüfclern seiner Zeit, daß sie die schönste von den drey Arten des Gesanges, das Enharmonische, haben in Abgang kommen lassen. Man sieht aus dem, was er davon sagt, daß schon zu seiner Zeit dieser Gesang für unmöglich gehalten worden *). Aristoreus sagt, daß die Alten bis auf die Zeit des Alexanders sich bloß an dieser Art gehalten, und das diatonische, wie das chromatische nicht geachtet haben. Ohne Zweifel war es sehr schwer, und die Sänger werden allein durch fleißige Übung nach dem Monochord es dahin gebracht haben, diese kleinen Intervallen genau zu treffen.

Ob wir gleich in unsrer Musik das Enharmonische in dem Gesang verloren, so haben wir etwas ähnliches, oder doch etwas, dem wir denselben

Namen geben, in der Harmonie behalten, wo die enharmonischen Ausweichungen oft gebraucht werden. Das Enharmonische in der heutigen Musik hat dieses Sonderbare, daß es gewissermaßen nur in der Einbildung besteht, und dennoch große Wirkung thun kann. Wir stellen uns vor, als wenn wir in unsrer Tonleiter die enharmonischen Intervalle hätten, geben einer Saite in der Einbildung mehr als einen Ton, und brauchen dasselbe Intervall z. E. gewisse kleine Terzen, einmal als Terzen und dann gleich darauf als Secunden, und machen auf diese Art enharmonische Ausweichungen.

Um dieses deutlich zu verstehen, muß man die Beschaffenheit unsers Systems vor Augen haben *). Daraus erhellet, daß zwar jede Saite desselben als eine Tonica oder als der Grundton, der seine völlige doppelte diatonische Tonleiter sowol der harten, als der weichen Tonart in dem System hat, angesehen werde. Weil wir aber dazu viel zu wenig Saiten haben, so ersetzen wir diesen Mangel dadurch, daß wir die vorhandenen Töne, wenn sie nicht zu weit von den eigentlichen, die wir nöthig haben, abweichen, auch an ihrer Stelle brauchen. So hat z. B. der Ton C zwar seine völlige diatonische Tonleiter in der harten Tonleiter, auf unserm System; hingegen fehlt es ihm zur weichen Tonart an der wahren kleinen Terz $\frac{4}{5}$; an deren Stelle nehmen wir die vierte Saite unsers Systems, die reine Quarte des Tones B, ob sie gleich gegen C nur ein Intervall von $\frac{3}{4}$ ausmacht, und also um ein Comma zu niedrig ist. Weil nur die große Terz zu C den Namen E führt, und die kleine durch ^bE bezeichnet, oder Es genennet wird, so hat die vierte Saite unsers Systems

E 2

drey

*) S. Plut. von der Musik c. 17.

*) S. System.

zwey Namen, und heißt sowohl Dis, als Es; und so ist es mit viel andern Intervallen beschaffen. Wenn man nun jeder der zwölf Saiten unsers Systems seine völlige Härte und weiche Tonleiter geben wollte, so müßte man anstatt 12 Saiten in der Octave, 21 haben. Man behilft sich inzwischen mit den zwölfen, giebt ihnen aber diese 21 Namen, weil 9 Saiten doppelte Namen haben, c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis, ges, g, gis, as, a, ais, b, h, his, ces.

Insgemein nennt man dieses das diatonisch - chromatisch - enharmonische System: im Grund aber wär' es, wenn auch alle Saiten vorhanden wären, nichts, als ein aus 12 harten und eben so viel weichen in einander geschobenen diatonischen Tonleitern zusammengesetztes System. Einige nennen die Töne, für die keine besondere Saiten im System sind, als des, es, fes u. s. f. enharmonische Töne, aber mit Unrecht, weil sie wahre diatonische Stufen einer Tonica sind. Nur die kleinern Fortschreitungen, die sie geben würden, werden enharmonische Fortschreitungen genannt.

Damit man deutlich begreife, wie in unsrer Musik, ob uns gleich die kleinen enharmonischen Intervalle wirklich fehlen, dennoch enharmonische Fortrückungen möglich sind, muß man überhaupt bemerken, daß ein und eben derselbe Ton, nach Beschaffenheit der Harmonie, womit er verbunden ist, uns bald höher, bald tiefer vorkommt, weil das Gehör sich selbst täuscht. Wenn wir Cis im Dreysklang des A dur hören, so machen die übrigen Töne, daß es uns, wie die reine große Terz von A. und also wie wenn seine Saite $\frac{1}{2}$ wäre, klinget. Dieselbe Saite, als die kleine Terz von B. scheint uns auch rein zu klingen, als wenn ihre Länge

$\frac{1}{2}$ wäre. Aber jene Höhe macht mit dieser ein Intervall von $\frac{1}{2}$ aus. Dieses ist das eigentliche enharmonische Intervall, um welches man das Ohr täuschen kann. Daher kommt es, daß folgende Fortschreitung,



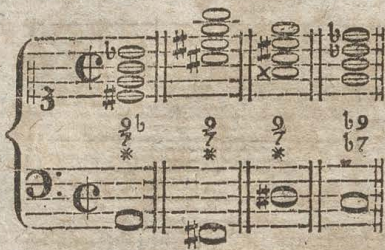
welche mit dieser völlig einerley ist:



durch richtige Behandlung der Harmonie, eine ganz andere Wirkung thut, als die letztere, und fast eben die, die sie thun würde, wenn unser System die kleinen enharmonischen Intervalle wirklich hätte.

Es kommt also nur darauf an, daß der Tonsetzer die rechte Behandlung solcher enharmonischer Fortschreitungen verstehe. Da diese Materie insgemein von den Tonlehrern sehr kurz und dunkel vorgetragen wird, so ist nöthig, um die Sache aus den ersten Gründen herzuholen, daß wir hierüber uns etwas umständlich einlassen.

Wenn man, auf welchem Ton es sey, den Septimenaccord mit der kleinen None nimmt, so hat dieser Accord die sonderbare Eigenschaft, daß, da er aus vier über einander liegenden kleinen Terzen besteht, er auch vier verschiedene wahre Grundtöne haben kann, deren jeder, als die Dominante eines Tones, kann angesehen werden, in welchen man durch die Auflösung der Dissonanzen unmittelbar schließen kann; und darin liegt der Grund der enharmonischen Fortrückungen und Ausweichungen. Um dieses deutlich zu verstehen, betrachte man folgende vier Accorde:



Alle diese Accorde sind in den obern Stimmen gleich; sie bestehen aus denselbigen Saiten; nur bekommen sie in andern Accorden andre Namen. Was im ersten und vierten Accord b ist, ist im zweyten und dritten das erhöhte a, oder ais; was im ersten und zweyten Accord cis ist, ist im vierten des, oder das erniedrigte d; u. f. f.

Weil nun im Septimenaccord auf der Dominante die große Terz allemal das Subsemitonium der Tonica ist, dahin man schließen kann, so darf man nur jeden der vier obern Töne dieser Accorde, als die große Terz eines Grundtones ansehen, um die vier verschiedenen Grundtöne zu diesem Accord zu finden. Im ersten Accord ist es Cis, folglich ist der Grundton A; im andern Accord ist es ais, folglich der Grundton Fis; im dritten wird G als die große Terz angesehen, das hier als ein erhöhtes fis angesehen wird, oder x f, folglich ist der Grundton Dis; im vierten endlich wird e als die große Terz angesehen, daher der Grundton C wird.

Hieraus ist offenbar, daß dieser einzige Accord



ein Septimenaccord vier verschiedener Grundtöne seyn könne, des A, des C, des Dis und des Fis. Folglich kann man aus diesem einen Accord in vielerley Töne schließen. Als Septimenaccord von A, schließt

man daraus nach D mol; als Septimenaccord von C, nach F mol; als Septimenaccord von Dis, nach Gis mol; als Septimenaccord von Fis, nach H mol *).

Da nun aber die obern Töne in allen vier Fällen dieselben bleiben, so kann man mit einer keinen Veränderung aus einem Ton, anstatt in seine eigene Tonica zu schließen, in die Tonica eines der drey andern schließen, als z. E. aus A in H, wie hier:



Der erste Accord ist eigentlich der Septimenaccord von A in seines ersten Verwechslung **), wo die gewesene kleine Note zur kleinen Septime wird. Weil nun eben diese Harmonie, wenn man nur den Tönen andre Namen giebt, auch auf den Grundton Fis passen kann, so nimmt man im zweyten Accord die zweyte Verwechslung des Accords Fis, damit im Basse Cis liegen bleiben könne; und nun geschieht der Schluß durch die ordentlichen Auflösungen in H.

Durch die im zweyten Accord mit der Saiten b vorgenommene Veränderung ist sie, da sie im ersten Accord die Septime war, die unter sich nach a hätte gehen müssen, zur übermäßigen Septe worden, die nun über sich in h tritt. Dieses ist also ein enharmonischer Uebergang, dessen Wesen darin besteht, daß eine Dissonanz in zwey hinter einander folgenden Accorden, in zweyerley Gestalt erscheint, und dadurch ihre Natur so ändert, daß sie eine andre Auflösung,

E 3

wo.

*) G. Cadenz und Ausweichung.

**) G. Verwechslung oder Treyslang

wodurch man auch in einen ganz andern Ton schließen kann, bekommt.

So hätte man auch durch eine andre enharmonische Veränderung aus A den Schluß in G^{is} wol machen können: nämlich auf diese Art:



da im zweyten Accord, wo Dis der eigentliche Grundton ist, dessen dritte Verwechslung *) genommen wird. Hier wird, was im ersten Accord g war, als ein erhöhtes fis angesehen, und wird dadurch zum Subsemitonio der Octave des folgenden Grundtones.

Man wird also von der wahren Beschaffenheit der enharmonischen Gänge einen richtigen Begriff bekommen, wenn man sie als solche, mit einem Accord, ohne seine Saiten auf dem Clavier zu verändern, vorgenommene Abänderungen ansieht, wodurch er richtig wird, den Schluß in einen andern Ton zu lenken, welches ohne diese Veränderung nicht hätte geschehen können. Wenn also dieses



ein ordentlicher Schluß nach C mol wäre: so wird durch die, in dem hier-nächst stehenden Beyspiel im dritten Accord vorgenommene enharmonische Veränderung der Schluß nach A mol bewirkt:

*) Nämlich da die Septime in den Bass kommt. S. Septimenaccord.



Ueberhaupt also entstehen die enharmonischen Gänge aus einer Verwechslung des Septimenaccordes, darin die None bis in die folgende Harmonie liegen bleibt und dort eine enharmonische Rükung thut, wodurch sie zum Intervall, meistens theils zum Subsemitonio, einer andern Tonart wird, in welche der Schluß geschieht. Also ist in dem mit A bezeichneten Beyspiel, der erste Accord die erste Verwechslung des Accords der Septime und None auf A, da die gewesene None nun die Septime wird. Anstatt, daß diese, nach der gewöhnlichen Art der None, auf derselben Harmonie sich auflösen sollte *), bleibt sie bis auf die folgende Harmonie liegen, wo sie igt durch die kleine enharmonische Veränderung des b in ais zur übermäßigen Septe wird, und als Subsemitonium des nächsten Tones im folgenden Accord in die Höhe tritt.

In dem mit B bezeichneten Beyspiel, ist der erste Accord, wie in dem vorhergehenden, die erste Verwechslung des Accords A; die kleine Septime oder gewesene None, bleibt ebenfalls liegen, und wird auf dem nächsten Accord durch dieselbe enharmonische Veränderung zur großen Septe, und was G war, wird nun als ein erhöhtes Fis angesehen. Hier ist der eigentliche Grundton Dis mit der Septime, die durch die dritte Verwechslung in den Bass gekommen ist.

In dem dritten Beyspiel C, ist der eigentliche Grundton des zweyten Accords der Ton G, dessen kleine None

der

*) S. Vorhalt.

der oberste Ton *as* ist, und dessen Septime in den Bass gesetzt worden. In dem nächsten Accord wird dieses *as* in *gis* verwandelt, wodurch es zum Subsemitonio der Octave des nächsten Haupttones wird.

Da bey allen diesen enharmonischen Gängen der ursprüngliche Septimenaccord nie selbst, sondern immer in einer Verwechslung genommen wird, so kann die Note ihren Namen nicht behalten, und wird in der ersten Verwechslung des Accords zur kleinen Septime. Dadurch ist Rousseau *) verführt worden, diesen Accord der kleinen Septime für einen Grundaccord zu halten, und es zu übersehen, daß die Septime darin nur ein Vorhalt der Sexte ist, die aus einem verwechselten Nonenaccord kommt. Die wahre Septime, die wir auch die wesentliche nennen**), ist von der Natur, daß die Harmonie von dem Accord, wo sie sich befindet, allemal fünf Töne fallen oder vier Töne steigen muß, wie an seinem Orte bewiesen wird.

Es ist oben angemerkt worden, daß auf unsern Clavieren und Organen die enharmonischen Klänge nicht fühlbar sind, indem z. B. *gis* und *as* nur eine Saite, oder nur eine Pfeife haben. Dieses hindert aber nicht, daß man die kleine Klänge um das Intervall $\frac{1}{2}$, wegen des Einflusses der übrigen zur Harmonie gehörigen Töne, nicht empfinden sollte. Diese Empfindung ist so gewiß, daß gute Sänger eine wirkliche Klänge in der Stimme machen. Wenn ein Sänger, da er den Grundton *f* hört, die kleine Terz *as* dazu singt, hernach aber im Bass anstatt *F*, der Ton *E* mit der reinen Quinte *h* genommen wird, so ist ihm nicht möglich, das *as* noch länger beizubehalten. Es macht gegen *E* eine verminderte

Quarte, und gegen *h*, womit sein Ohr gerührt wird, eine übermäßige Secunde: dieses bewegt ihn, einen so übel harmonirenden Ton fahren zu lassen und *gis*, als die reine Terz von *E*, zu nehmen. Also geschieht eine wirkliche kleine enharmonische Klänge in seiner Stimme, und eben dieses thun auch die guten Spieler.

Aus der Entwicklung der eigentlichen Beschaffenheit der enharmonischen Uebergänge läßt sich schon abnehmen, wo sie können gebraucht werden. Nämlich 1) da, wo man plötzlich von einem Ton in einen sehr entfernten, oder sehr absteigenden, ausweichen muß, wie in Recitativen oft geschieht, da eine Person etwas fröhliches sagt, und unversehens von einer andern, die etwas verdrießliches anzubringen hat, unterbrochen wird. 2) In dem Gesang selbst, beym Ausdruck solcher Leidenschaften, die etwas schmerzhaftes haben, oder schnell eine andre Wendung nehmen.



(*) Von dem enharmonischen Klanggeschlecht der Alten handelt am ausführlichsten: *L'antica musica ridotta alla moderna pratica, con le dichiarazioni, e con gli essempli dei tre generi, con le loro specie* . . . da D. Nic. Vincentino, Rom. 1555 und 1557. f. -- und außer ihm, Gio. Doni, in dem *Trattato sopra il genere enharmonico*, in f. Opere, Fir. 1763. f. 2 B. B. 1. S. 179-223. — La Borde, in den *Mem. sur les proportions musicales, le Genre enharmonique des Grecs, et celui des modernes* . . . Par. 1781. 4. — J. N. Forkel, in f. *Gesch. der Musik*, B. 1. §. 112 u. f. S. 333 u. f. — Uebrigens ist es bekannt, daß Rameau das enharmonische Klanggeschlecht in das enharmonisch-diatonische, und in das enharmonisch-chromatische theilte; und A. Scheibe, im 1ten Th. f. Werkes, über

*) Diction. Art. Enharmon.

**) S. Septime.

die Musikalische Composition, S. 101 u. f. und S. 129 u. f. nimmt ein aufsteigendes, absteigendes und vermishtes an. —

Entfernung.

(Mahlerey.)

Der scheinbare Abstand eines Gegenstandes im Gemälde von denen, die aus dem vordersten Grund desselben stehen. In der Natur selbst ist diese Entfernung wirklich, im Gemälde aber ist alles gleich weit von dem Auge entfernt. Dennoch aber muß nach Beschaffenheit der Vorstellung eines weit und das andere nahe scheinen. Die Kunst das Auge in diesem Stuf zu betrügen, und einen Gegenstand weit von einem andern zurückweichen zu machen, ist ein wesentlichlicher Theil der Kunst zu zeichnen und zu mahlen.

Die Entfernung eines Gegenstandes, so weit nämlich das Auge davon urtheilet, wird in der Natur aus drey Umständen erkannt: aus der scheinbaren Verkleinerung, welche die Entfernung nothwendig mit sich bringt; aus der Undeutlichkeit der Umrisse; und aus der Schwäche des Lichts und Schattens. Ueber den ersten Punkt kann der Mahler, wenn er sein Werk nach der Natur zeichnet, nicht wol fehlen. Setzet er aber die Arbeit nach seiner eigenen Erfindung zusammen, so muß er die Entfernung der verschiedenen Gründe erst festsetzen, und hernach jedem Gegenstand die Größe geben, welche die Regeln der Perspektiv erfordern.

In Ansehung des zweyten Punktes müssen zwey Dinge in Betrachtung gezogen werden. Der Mahler muß nämlich aus der Optik wissen, was für Theile eines Gegenstandes in einer gegebenen Entfernung noch sichtbar sind, z. E. auf was für eine Weite man in einem Gesicht die Augen, oder in einem Haus die Fensterseiben noch unterscheiden kann

oder nicht. Daraus erkennet er, was für einzelne Theile in einer gewissen Entfernung noch anzuzeigen sind oder nicht; allein die Hauptbetrachtung muß von der Beschaffenheit der Luft und der hellen oder dunklern Farbe des Grundes, der hinter dem Gegenstand ist, hergenommen werden. Beyde Punkte erfordern eine nähere Erläuterung.

In Gegenden, wo man weit entfernte Gegenstände entdeckt, wie in bergichten Ländern, hat man oft Gelegenheit wahrzunehmen, daß, nach Beschaffenheit der Luft, entfernte Gegenstände einmal sehr viel näher, als andere mal scheinen. Bey einer sehr hellen und harten Luft, die insgemein ein Vorbote des den Tag darauf kommenden Regens ist, scheinen die entferntesten Gegenstände, z. E. Berge, sehr viel näher zu seyn, als wenn die Luft voll aufsteigender Dünste, oder mit einem unsichtbaren Nebel angefüllt ist, der alles weich macht. Was man das eine mal zwey Meilen weit von sich schäzet, erscheint im andern Fall gewiß acht Meilen weit.

Der Mahler hat demnach zuvörderst auf den Ton, oder den Grad der Dufstigkeit, den er der Luft geben will, acht zu haben. Denn nach diesem richtet sich die scheinbare Entfernung in Absicht auf die härtern oder weichern Umrisse, und des schwächern oder stärkern Lichts. Je dunkler und lebhafter das Blaue des Himmels ist, je weniger ist die Luft dufstig, und je härter die Umrisse. Wenn demnach alle Theile der Landschaft nach ihrer scheinbaren Größe gezeichnet worden, und der Mahler dabey nöthig findet, die hintern Theile derselben noch weiter zu entfernen, als ihre Verjüngung nach der Linienperspektiv mit sich bringt, so muß er wissen, seiner Luft einen dufstigen Ton zu geben. Dieses geschieht, wenn er das Blaue des Himmels stark mit Weißem vermenget, so daß es

beyson-

Besonders gegen den Horizont zu beynahe ganz verschwindet. Da nun bey einer solchen Luft die Umrisse der entferntesten Gegenstände ungewiß werden, so muß er die weißliche Farbe der Luft über die schwachen Umrisse der letzten Gegenstände hereinspielen lassen.

Hier nächst müssen alle Farben der Gegenstände den Einfluß dieser dufftigen Luft fühlen. Jede Farbe wird undeutlicher, als mit einem weißlichen Staub überstreut. Die Schatten werden überall schwächer. Was sonst die wirkliche Entfernung thäte, das thut jezo bloß die dichtere Luft zwischen dem Auge und den Gegenständen. Man weiß, daß sowohl durch die große Entfernung, als durch die dufftige Luft das Schwarze bläulicht, und das Bläulichte weiß wird. Hätte ein Mahler genaue Beobachtungen über die Einmischung der Farben, welche bemeldte Umstände in den eigenthümlichen Farben der Körper verursachen, so könnte er jeden Gegenstand nach seiner Entfernung färben.

Gegenstände, die nah am Horizont sind, verlieren sowohl die eigenthümliche Farbe, als das Licht und den Schatten in geringerer Entfernung, als hohe Gegenstände, welches da Vinci schon angemerkt hat. Es läßt sich nicht bestimmen, in welcher Entfernung die Körper von jeder Farbe dieselbe ganz verlieren; weil dieses auf die mehr oder weniger helle Luft ankommt. Es ist also nothwendig, daß der Mahler die Natur unaufhörlich zu allen Tageszeiten, und in allen Abwechslungen des Wetters und der Jahreszeiten genau beobachte. Dabey ist ihm noch zu rathen, die scharfsinnigen Beobachtungen des da Vinci *) über diese Materie wol zu studiren **).

*) E. Traité de la peinture par L. da Vinci, Chap. 68. 102. 106. 107.

**) E. Luftperspektiv.

Entrüstung.

(Schöne Künste.)

Der höchste Grad des Unwillens gegen das, was uns Böse scheint. Eine Leidenschaft, die sich die Künstler sehr wol können zu Ruhe machen. Wir sind gar sehr geneigt, durch diese Leidenschaft, wenn wir sie an andern sehen, und wenn sie uns dabey die Gerechtigkeit ihres Unwillens erkennen lassen, uns ebenfals zum Unwillen gegen das Böse hinreißen zu lassen. Wer kann sich enthalten, beym Lesen des vierten Epodos des Horaz gegen den Menas aufgebracht zu werden, zumal da, wo die Entrüstung des Dichters am höchsten steigt, der sich über einen aus dem niedrigsten Staub zu hohen Ehren erhobenen Bösewicht also ausläßt:

Sectus flagellis *Hic* triumviralibus,
Praeconis ad fastidium,

Arat Falerni mille fundi jugera,
Et Appiam mannis terit;

Sedilibusque magnus in primis
equus,

Orthone contempto fedet.

Daß auch in den zeichnenden Künsten diese Leidenschaft richtig auszuwirken sey, beweist Raphaels Carion von der Geschichte des Ananias, wo der Apostel Petrus in wirklicher Entrüstung erscheint.

Der Künstler, der gegen eine in hohem Grade schädliche Sache Abscheu erweken will, kann dieses am gewisesten durch einen guten Ausdruck der Entrüstung erhalten. Aber der Ausdruck der Rede muß dabey äußerst lebhaft, stark und schnell seyn, sonst wird der Eindruck geschwächt. Die Strafpredigt, die Noah den Giganten hält, als sie durch Menschenopfer die Satane gewinnen wollen, ist nicht durchaus in dem Ton der Entrüstung *): die Worte: Dieser Greuel noch fehlte, und diese:

E 3

Eine

*) E. Noachide V. Ges. E. 131 f.

Eine verrücktere That war übrig, die
durft' er begeh'n;
Mit den Söhnen der Hölle sich gegen
den Höchsten verbinden.

sind in dem wahren Ton der Ent-
setzung; aber übrigens ist die Rede zu
lang und zu umständlich.

Entsetzen.

(Schöne Künste.)

Ist ein sehr hoher Grad des Schre-
kens; und also, wie alle Leiden-
schaften, ein Gegenstand der schönen
Künste. Das Entsetzen wird entwe-
der abgebildet, oder es wird durch
entsetzliche Gegenstände erweckt: das
letztere kann nur im Drama oder in
der Rede geschehen; denn keine bloße
Beschreibung, auch des entsetzlich-
sten Gegenstandes, wird ein wirkli-
ches Entsetzen verursachen; man fühlt
blos ein Schaudern, ohne wirkli-
ches Schrecken. So liest man in der
Odyssee die entsetzliche Scene, die
Ulysses in der Höhle des Cyclopen hat
ansehen müssen, ohne alles Entsetzen.
Nichts könnte entsetzlicher seyn, als
die erstaunlichen Scenen der einbre-
chenden Sündfluth, wie sie in dem
achten und neunten Gesang der Noa-
chide beschrieben werden. Um auch
zugleich Beispiele zu geben, wie das
Entsetzliche groß zu beschreiben sey,
wollen wir einige Stellen dieser Be-
schreibung hersetzen:

Furchtsam schwebte der Mond im Weste,
Der Spiegel der Sonne;
Damals mit voller Scheibe — —
— — — Statt Licht der Erde zu brin-
gen

Und für die Menschen Trost, vermehrt
er die Schrecken des Himmels;
Denn er entwarf in dem Dunstkreis der
Erd' ungeheure Gesichte,
Welche die Furcht noch furchtbarer mahl-
te; Gestalten des Todes,
Sabel und Pfeil und Wagen mit Sen-
sen, und Haaren mit Leichen.
Ueber der Luft und dem Land saß taub,
und unglückweisend
Fürchterlich Schweigen. — —
— — — Einbrechende Kälte

Zeugt in dem warmen Klima den Win-
ter; die Thiere des Feldes
Nochen den Tod, der über sie schwebt,
und heulten gen Himmel.
Nengstlich reketen diese den spitzigen Kopf
aus der Höhle,
Andre liefen die Läng' und die Quer,
Iht vorwärts, dann rückwärts,
Ohne Ruhe; noch andre drängten sich
dicht an einander,

— Da verließen die Wasser des Oceans
ihre Gestade,
Hoben den Rücken empor und schwellten
gegen den Stern auf.

Von der Gewalt in der Grundlag' unwi-
derstehlich erschüttert,
Zielen die Thürme zu Trümmern; die
Tempel und hohen Palläste,
Hügel sanken auf Hügel, und Klippen
stießen an Klippen.
Als die Planeten so kämpften, zerriß der
Dunfball des Schweiffsterns.
Seiten wie vorgebürgte Gestad' ent-
schlüpfen zur Erden,
Wanden um sie sich herum, in schwar-
zen wollichten Schläuchen.

Niemals zuvor, noch hernach, hieng
solcher eiserner Himmel
Ueber dem Land.

Defters erhellte die tödtlichen Schatten
ein schlängelndes Blitzen,
Breit wie ein Strom und kreuzend vom
Aufgang zum Untergang; Donner
Brüllten mit schmetternder Stimme und
unter die Stimme des Donners
Heulte Verzweiflung. Der Tod war in
allen Gestalten vorhanden;
Hing in der Luft, und wühlte in der Erd'
und stürmte vom Meer her;
Wo man hinsah, da droht' allgegen-
wärtig sein Antlitz.

Aber igt rissen die Bande der Wolken,
die Urnen und Schläuche
Thaten sich auf und gossen cometische
Meere hinunter.

Wen nicht die Erde begrub, den ergrif-
fen die Gluthen, sie schleppten
Unerbittlich zum Tod Nationen von
Menschen und Thieren.

Von der gehdrnten Fluth gesparrt, auf
Berge gestoben
Standen da dünne Schaaren, den Tod
nur länger zu schmeken;
Räuchten nach Luft und umschlangen mit
beyden Armen die Bäume,
Eine Frist von drey Athemzügen vom
Tod zu gewinnen.

Ueber

Ueber sie rauschte die Fluth mit Riesenschritten; nicht müde
Bis sie die Erde durchwandert hatte,
von Pole zu Pole.

Eben so groß ist die Beschreibung der
über die Einwohner der Chamista
eindringenden Fluth im IX. Gefange:

Als mit dem dämmernden Abend die
Nacht vom Abgrund heraufkam,
Hörten sie tief ein dumpfig Gebrüll, das
unter der Erde
Kreuzend von Süden nach West hinroll-
te; von fieberischem Aufruhr
Behte die Erde, die Thürme wankten
wie Trunkene wanken.
Hier und da schwoh das Land, und neue
Hügel entstanden,
Die bald rissen und die cylindrische
Säulen gen Himmel
Blegrecht Thürnten; die spaltenden
schwarzen Gwifel
Sprügeten Ströme Gewässers von sich
mit wildem Getöse.

— — —
Bald kam schwarzer, als Nacht, von
Wirbelwinden getrieben,
Ueber das Land ein eiserner Himmel, und
Wolken auf Wolken
Hingen herab, zusammen gebirgt. Die
Menschen auf Erden
Sahen sie hangen, sie sahen die Stirne
des Gods in dem Anblitz.
Möglich zerrissen die äußersten Bände der
Wolken, sie plagten
Aufgelöst mit fallenden Seen zur Erde:
der Regen
Zog ungeheure Furchen in Auen und san-
digten Ebenen,
Neue Rette von Strömen, die ihre
Gestade verließen,
Und nach kurzem in Meere verwandelt,
die Felder bedekten.

— — —
Von der Verzweiflung betäubt, von aller
Hülfe verlassen,
Stand Chamista mit stummer Erwar-
tung darnieder geschlagen.
Denn wenn wollten sie sehn? — —

— — —
Wenn sie die Hände noch rungen, die
Brust im Staube sich schlugen,
Was nur ein blinder Trieb und ein
Winseln ohne Gedanken.

— — —
Von der Furcht vor der Zukunft betäubt,
vom Troste verlassen,
Wünschten sie winselnd den Tod und
flohn ihm mühen im Wünschen.

— — —
Unter dem Winseln der Sünder vergaß
die Fluth nicht zu steigen,

Nicht, sie mit ehernen Hörnern zu fassen
und dahin zu reiten,
Wo der Tod sie mit unerfättlicher Mord-
lust erwartet.

Man wird schwerlich etwas Entsetz-
licheres erdenken, als die hier be-
schriebenen Scenen; aber, wie schon
gesagt worden, die Beschreibungen
des Entsetzlichen erweken nur Schau-
dern und Bewundrung. Der Dich-
ter muß das Entsetzliche eben so brau-
chen, wie die Natur das Schreckhafte
überhaupt braucht, den Menschen
von verderblichen Dingen abzuschre-
ken. Die Natur erweckt Schrecken
und Entsetzen da, wo der Mensch et-
was, das plötzlich seinem Leben droht,
gewahr wird; der Dichter muß das-
selbe erweken, wo er Gefahr kün-
ft in große Verbrechen zu fallen.

Verschiedene Kunsttrichter sprechen
von den schönen und lebhaften poeti-
schen Schilderungen solcher Gegen-
stände, die in der Natur traurige oder
ängstliche Empfindungen oder gar
Entsetzen erweken, auf eine Weise,
als wenn sie glaubten, der Dichter
müsse sie bloß zur Belustigung seiner
Leser brauchen, so wie etwa ein Mah-
ler durch eine sehr gute Abbildung
eines häßlichen oder fürchterlichen
Thieres zu gefallen sucht. Es ist
nicht zu läugnen, daß dergleichen
Schilderungen gefallen; nicht nur,
weil man die Kunst darin bewundert,
sondern auch, weil man überhaupt
an auffallenden Empfindungen, die
nur eingebildeste, uns mit keinem
Uebel drohende Gegenstände zum
Grunde haben, ein Gefallen hat.
Alein es ist schon anderswo *) an-
gemerkt worden, daß dieses doch
der geringste oder unerheblichste Ge-
brauch ist, den Künstler von ih-
rem Vermögen, Empfindungen zu
erweken, machen können. Weit wich-
tiger ist es also, daß in den Kün-
sten, so wie in der Natur, die Em-
pfindun-

*) S. Empfindung.

pfindungen zu ihrem wahren Endzweck gebraucht werden.

So hat Aeschylus das Entsetzen in seinen Eumeniden gebraucht, um tiefe Eindrücke des Abscheues für das erstaunliche Verbrechen des Orestes, der seine Mutter ermordet hatte, in seinen Zuschauern zu erweken; und so braucht es auch Shakespear in verschiedenen seiner Trauerspiele.

Es ist vorher angemerkt worden, daß die Beschreibungen entsetzlicher Gegenstände kein wirkliches Entsetzen machen: also hat der Dichter nicht leicht zu befürchten, daß er damit zu stark rühren werde; wenn er nur das Entsetzliche nicht durch solche Gegenstände zu schildern sucht, die einen physischen Ekel oder Abscheu erweken. Hierüber findet man verschiedene richtige Betrachtungen in den Briefen über die neueste Litteratur*). Horaz hat in Rücksicht auf die Mäßigung des Entsetzlichen gesagt:;

Nec pueros coram populo Medea
trucidet.

und in dem angezeigten Werk wird hierüber diese gründliche Bemerkung gemacht, daß durch dergleichen Vorstellungen das Pantomimische der Poesie die Aufmerksamkeit entzieht, und sich derselben zu ihrem eigenen Besten beweißert; daß gewaltsame sinnliche Handlungen durch ihre Gegenwart alle Täuschungen der Dichtkunst verdunkeln. Man könnte noch einen andern Grund hinzuthun, der auch zugleich begreiflich macht, in welchen Fällen überhaupt eine große Mäßigung im Entsetzlichen statt habe. Nämlich, wie Solon zur Bestrafung der Vaternörder kein Gesetz gemacht hat, weil er glaubte, der bloße Begriff dieses Verbrechens sey hinlänglich, einen Athenienser davon abzuschrecken; so ist es auch mit manchen andern Dingen beschaffen, davon man nicht nöthig hat, die Men-

schen durch ein künstlich erregtes Entsetzen abzuschrecken. So haben sie einen natürlichen Abscheu vor dem Tode; deswegen ist es nicht nöthig, ihn in seiner entsetzlichen Gestalt vorzustellen. Jedermann fürchtet sich vor starken Verletzungen der Gliedmaßen, und braucht darin nicht durch Abbildung eines von Wunden bedekten Menschen bestärkt zu werden. So verhält sich die Sache mit verschiedenen Arten des Entsetzlichen, das unlängst gegen allen Geschmak und gegen die gesunde Critik verschiedentlich auf den französischen und deutschen Schaubühnen ist eingeführt worden. Der bloße Begriff, daß ein Vater den Gedanken bekommt sein geliebtes Kind, um es vor der großen Noth, die er selbst fühlt, zu bewahren, umzubringen, ist entsetzlich genug; und der ist ein Barbar und ein ganz unempfindlicher Mensch, der nöthig hat, um dieses Entsetzen recht zu fühlen, die Handlung selbst zu sehen, oder im epischen Gedicht eine lebhaftere Beschreibung davon zu lesen.

Also müssen gewisse abscheuliche Dinge, deren bloßer Begriff hinlänglich schreckt, nie lebhaft beschrieben, vielweniger im Gemählde oder gar auf der Schaubühne vorgestellt werden, wo man das Auge davon wegwendet, und also nicht einmal die eigentliche Empfindung, die der Künstler hat erweken wollen, gehörig bekommt. Es ist eine große Schwachheit zu glauben, daß man durch dergleichen Dinge rührender werde, da man bloß ekelhaft wird. Wer für Canibalen arbeitet, mag solche gewaltsame Mittel zu rühren vielleicht nöthig haben; aber wer es mit Menschen zu thun hat, deren Gefühl schon etwas verfeinert ist, der scheucht sie mit solchen Dingen von der Bühne weg. Es ist gerade damit, wie mit einer ganz entgegengesetzten Empfindung, nämlich der Wollust. Wer nur

*) Im V Th. Br. 23. 84.

nur einigermaßen ein feines Gefühl hat, wird die Gegenstände der Wollust allemal gern mit einem Schleyer bedekt sehen; sobald man ihn durch Begrüßung desselben auf das stärkste rühren will, wird er abgeschreckt und bekommt Ekel, für Begierde. Nur ganz grobe Seelen, oder so sehr abgenutzte Wollustlinge, deren Gefühl durch übertriebenen Genuß völlig stumpf worden, haben so starke Reizungen nöthig. Für solche grobe Seelen sehen uns die an, die uns nie durch feinere Gegenstände rühren, sondern durch die gröbsten erschüttern wollen. Sie gleichen den Köchen, die für ihre schwelgerischen Herren alles mit beißenden Gewürzen zurechte machen müssen, weil sie sonst gar nichts davon schmecken.

Entwicklung.

(Schöne Künste.)

Ist eigentlich die Zergliederung oder Auslegung des Mannigfaltigen, das in einer Sache liegt, und ist von der Auflösung unterschieden. Diese macht das Ungewisse gewiß, das Zweifelhafte bestimmt; stellt die Ordnung her, wo sie nicht vorhanden schien; jene läßt uns das, was wirklich in einer Sache liegt, erkennen, indem sie uns eines nach dem andern von den in ihr liegenden Dingen klar vor Augen legt. Das Verworrene, oder das, was so scheint, wird aufgelöst, und das Zusammengelegte wird entwickelt. Ein Begriff wird entwickelt durch die Erklärung, ein Gedanken durch Zergliederung desselben; aber weder der eine, noch der andere wird aufgelöst, es sey denn, daß etwas räthselhaftes oder unbegreiflich scheinendes darin gewesen sey. Die Auflösung gebietet Gewißheit und Richtigkeit; die Entwicklung aber Deutlichkeit. Da nun diese bey den schönen Künsten verschiedentlich in Betrachtung

kommt *), so ist auch die Entwicklung in der Theorie derselben zu betrachten.)

Sie ist überall nöthig, wo die Gegenstände nicht anders, als durch eine völlige Deutlichkeit ihre Wirkung thun können. Der Redner muß die Hauptbegriffe, auf denen seine Beweise beruhen, entwickeln; die Gedanken, auf deren Deutlichkeit viel ankommt, die Gesinnungen, die Charaktere, die Handlungen müssen überall, wo sie als Hauptgegenstände, nicht aber bloß zufällig im Vorbeygehen erscheinen, gehörig entwickelt werden.

Begriffe werden, wie schon angemerkt worden, durch Erklärungen entwickelt, auch, wo diese fehlen, oder sonst nicht nöthig sind, durch Zergliederung. Wenn Virgil sagt:

Obstupui, steteruntque comae,
vox faucibus haesit.

so drückt er im ersten Wort den Hauptbegriff des Entsetzens aus: was er aus der Zergliederung desselben hinzuthut, gehört zur Entwicklung. Es versteht sich von selbst, daß nur die wichtigsten Begriffe, auf deren Kraft viel ankommt, die Entwicklung nöthig haben.

Gedanken werden ebenfalls durch Zergliederung entwickelt; zum Beispiel davon kann folgendes dienen. Cicero wollte in einer Rede **) sagen: ich merke wol, daß ich über eine so abscheuliche Sache nicht reden kann, was und wie ich wollte; weil dieser Gedanke da wichtig war, so entwickelt er ihn also †): „Ich sehe wol ein, daß ich von so wichtigen und dabey so abscheulichen Dingen,

*) S. Deutlichkeit.

**) Pro Roscio Amerino.

†) De his rebus tantis tamque atrocibus, neque satis commode dicere, neque satis graviter conqueri, neque satis libere vociferari posse intelligo; nam commoditati ingenium gravitati aet. s. libertati tempora sunt impedimento.

gen, weder geschickt genug reden, noch ernstlich genug klagen, noch frey genug meine eifernde Stimme dagegen erheben kann; zu dem ersten fehlt mir die Fähigkeit, zu dem andern das Ansehen, welches das Alter giebt, und der Freyheit stehen die Umstände der Zeit im Weg.“ Gefinnungen und Charaktere werden entwickelt, wenn die wesentlichsten Fälle, bey denen sie sich äußern, und durch die man ihre völlige Natur erkennen lernt, herbegebracht werden; diese Fälle müssen aber wirklich verschieden seyn, nicht immer derselbe Fall unter andern Umständen. So entwickelt sich in der Ilias der Charakter des Achilles durch vielerley, wirklich verschiedene Fälle; und so wußte Richardson in der Clarisse und in dem Grandison, jeden Charakter, auch jede Gefinnung völlig zu entwickeln; und kann in diesem Theil der Kunst, als das beste Muster, das der Dichter zu studiren hat, vorgeschlagen werden.

Die Entwicklung der Leidenschaften hat ihre besondern Schwierigkeiten, wenn sie entweder einen etwas ungewöhnlichen Gang nehmen, oder zu einer ungewöhnlichen Größe steigen: in beyden Fällen ist es schwer, alles so zu veranstalten, daß nirgend etwas unnatürliches oder gezwungenes mit unterlaufe. Dazu gehört eine große Kenntniß des menschlichen Herzens und eine gute Bekanntschaft mit vielerley Charaktern der Menschen. Die seltsamsten Ausßerungen der Leidenschaften entstehen oft aus Kleinigkeiten, ohne welche sie unbegreiflich seyn würden. Als ein Muster einer sehr geschickten und guten Entwicklung einer bis auf das äußerste gestiegenen Leidenschaft haben wir in Gessners Abel, wo der so gar unnatürlich scheinende Haß des Cains auf eine meisterhafte Art von dem Dichter entwickelt wird.

Man kann bey der Entwicklung eines Gegenstandes zweyerley Absichten haben; nämlich den Eindruck desselben zu schwächen, oder ihn zu verstärken. Einige Sachen scheinen groß und wichtig, so lange man sie im Ganzen ansieht, werden aber gering, nachdem sie entwickelt worden; da hingegen andre gering scheinen, und erst durch die Entwicklung ihre Größe zeigen. Von dem ersten haben wir ein Beyspiel in der gerichtlichen Handlung, da Cicero den Annias Milo vertheidiget. Es entstand ein großer Lärm in Rom, daß Milo den Clodius auf offener Landstraße angefallen und ermordet habe. Dieses ist allerdings eine Sache, die dem ersten Anscheine nach abscheulich und rachseshreyend scheint. Cicero entwickelt in seiner Vertheidigung des Milo die ganze Sache, und dadurch verschwindet das Abscheuliche derselben. Eben dieser Redner giebt uns in seiner Rede von der Ausheilung der Aker auch ein schönes Beyspiel des zweyten Falls. Der Vorschlag einige Aker der Republik an arme Bürger auszutheilen schiner, wenn man ihn obenhin ansieht, billig und vernünftig, auch zum Besten der Armuth ausgedacht zu seyn. Aber Cicero entwickelt alle Folgen desselben so, daß man ihn hernach, als ein verrätherisches Project gegen die Republik und selbst gegen die Freyheit des Volks ansieht. So sehr viel kommt auf eine geschickte Entwicklung an.

Entwurf.

(Schöne Künste.)

Ein Werk, das nur nach seinen Haupttheilen zusammengesetzt, in keinem einzeln Stuk aber ausgearbeitet worden, so daß darin nichts, als die Vereinigung der Haupttheile ins Ganze zu sehen ist. Dem Entwurf muß die Erfindung des Ganzen und der

der dazu gehörigen Haupttheile vorhergeben. Er ist die erste sichtbare Darstellung des ganzen Werks, und wird zu dem Ende vorgenommen, daß man von der Vollkommenheit des Ganzen ein sicheres Urtheil fällen könne, ehe jeder einzelne Theil ausgearbeitet wird.

In der Rede ist die Anordnung der Hauptsätze, wodurch der Endzweck der Rede erhalten wird, der Entwurf. Wenn der Redner diese Sätze ohne Ausführung und Beweise derselben, ohne die Uebergänge, welche die Verbindungen anzeigen, kurz hinschreibt: so hat er seine Rede entworfen. So entwirft der Maler sein Gemälde, wenn er die Hauptgegenstände in der Ordnung oder Verbindung, wie er sie in der Phantasie sich vorstellt, anzeigt und obenhin zeichnet, ohne auf die Ausführung der Zeichnung dabey zu achten. Der Dichter entwirft ein Trauerspiel, wenn er die Hauptumstände der Handlung der Ordnung nach anmerkt.

Bey jedem Entwurf muß demnach die Hauptaufmerksamkeit beständig auf das Ganze gerichtet seyn, damit man sehe, wie jeder Haupttheil darauf abziele; da man bey der Ausarbeitung seine Gedanken hauptsächlich auf die Vollkommenheit der Theile richtet. Und hieraus erbhellet die Nothwendigkeit, daß ein Künstler sein Werk entwerfe, eh' er es ausführt. Denn die Aufmerksamkeit, die er bey der Ausführung auf so viel einzelne Dinge richtet, welche unmittelbar nur die besondern Theile angehen, würde nothwendig die, welche er dem Ganzen schuldig ist, schwächen.

Ohne den Entwurf wird der Künstler gar oft bey der Ausführung einzelner Theile eine unnütze Arbeit vornehmen, indem es sich vielleicht finden wird, daß die schon sorgfältig ausgearbeiteten Sachen wieder müssen verworfen werden, weil sie zum

Ganzen nicht passen. Der Entwurf dienet auch dazu, daß die gemachte Erfindung, die man leicht wieder verlieren könnte, dadurch festgehalten wird.

Aus allen diesen Ursachen ist dem Künstler zu rathen, daß er sich angewöhne, jedes Werk, nachdem er es in seinem Kopf erfunden und angeordnet hat, so flüchtig und geschwind zu entwerfen, als ihm möglich ist. Die geringste Zerstreuung der Aufmerksamkeit, die er auf das Ganze bey der Zusammensetzung gerichtet hat, kann ihm einige Theile in der Phantasie auslöschen, die er vielleicht hernach nicht wieder findet. Es geschieht oft, daß man, ohne Vorsatz, durch gegebene Gelegenheiten, oder zufällige Verbindungen gewisser Vorstellungen in glücklichen Augenblicken Dinge von großer Schönheit erfindet. Diese glücklichen Augenblicke muß der Künstler nicht versäumen. Er muß sogleich das, was er erfunden hat, entwerfen, wenn er auch gleich nicht alsobald einen Gebrauch davon machen könnte; sonst läuft er Gefahr, daß das schöne Ganze, welches sich so glücklicher als zufälliger Weise in seiner Phantasie gebildet hat, plötzlich wieder verschwindet, oder daß sich wenigstens Haupttheile daraus verlieren, deren Mangel die ganze Erfindung zernichtet.

Dazu ist gut, daß ein Künstler sich eine schnelle Art zu entwerfen angewöhne, damit er, wenn seine Einbildungskraft glücklich erhitze ist, sogleich sich dies Feuer zu Nute mache, eh' es auslöscht. Von diesen glücklichen Augenblicken sind in dem Artikel Begeisterung verschiedene hieher gehörige Anmerkungen.

Damit aber der Künstler eine desto größere Fertigkeit im schnellen Entwerfen erlange, so muß er sich fleißig darin üben. So oft ihm eine gute Erfindung einfällt, so entwerfe

er dieselbe, wenn er gleich sich nicht vorgefetzt hat, das Werk auszuführen, nur damit er sich auf künftige Fälle übe.

Dieses thun alle große Meister, und daher kommen diese häufigen, bloß flüchtig gezeichneten Entwürfe der besten Mahler, die man in den Cabinetten der Liebhaber findet, und die niemals in wirklich ausgeführten Gemälden angetroffen werden. Dergleichen Entwürfe, wenn sie von großen Meistern sind, werden oft höher geschätzt, als ausgeführte Arbeiten, weil das ganze Feuer der Einbildungskraft darin anzutreffen ist, das oft in der Ausführung etwas geschwächt worden. Der Entwurf ist das Werk des Genies; die Ausarbeitung aber ist vornehmlich das Werk der Kunst und des Geschmacks.



Händiger und bestimmter sind die Ursachen von den Vorzügen der Skizze vor ausgeführten Kunstwerken von Hemsterhuis, in dem Briefe über Bildhauerey (verm. Schriften Th. 1. S. 18.) angegeben: seine Meinung hat, indessen, auch G. W. B. von Ramdohr, in s. Werke, Ueber Mahlerey und Bildhauerey in Rom, Th. 3. S. 28 einen scharfen Bestreiter gefunden.

E p i s c h.

(Dichtkunst.)

Dieses Wort ist aus dem Griechischen und Lateinischen in die deutsche Kunstsprache aufgenommen worden, und bedeutet etwas, das zur Epopee oder zum Heldengedicht gehört, welches auch das epische Gedicht genannt wird. Von diesem Gedichte selbst handeln wir unter seinem deutschen Namen *); hier wird bloß der Gebrauch dieses Benworts erklärt. Man kann also dieses Wort von jedem Gegenstand brauchen, um seine

*) S. Heldengedicht.

Beziehung auf das Heldengedicht anzuzeigen. Daher sagt man, ein epischer Dichter, eine epische Auszierung oder Behandlung, der epische Ton des Vortrages, eine epische Erzählung.

Die wahre Natur des Epischen, nach der Materie oder nach der äußerlichen Form betrachtet, wird in dem Artikel Heldengedicht entwickelt.

E p i s o d e.

(Dichtkunst.)

So nannte man ehemals, nach des Aristoteles Bericht, die Scenen des Drama, die zwischen den Gesängen des Chors aufgeführt wurden; denn das Wort bedeutet ursprünglich etwas, das nach dem Gesang, oder zwischen den Gesängen steht. Anfanglich bestund die griechische Tragödie, so wie die Comödie, bloß aus einem festlichen Gesang eines oder mehrerer Chöre; nachher aber stellte man zwischen den Gesängen eine Handlung vor, die daher den Namen Episode bekam. Die Neuern drücken durch dieses Wort sowol in dem dramatischen, als epischen Gedichte solche Vorstellungen aus, die in den Zwischenraum, wo die Erzählung oder Vorstellung der Handlung unterbrochen wird, eingeschaltet werden. So giebt Homer im zweyten Buch der Ilias, während der Zeit, daß beyde Heere sich in Schlachtorbnung stellen, davon er die Umstände nicht erzählen wollte, eine Beschreibung der ganzen Seemacht der Griechen; und im dritten Buch, da beyde Heere gegen einander stehen, die Ankunft des Priamus erwarten und feyerliche Opfer zurüsten, führt uns der Dichter inzwischen nach Troja zu der Helena: dergleichen Zwischenvorstellungen nennt man gegenwärtig Episoden. Bisweilen nennt man auch, nicht nur in der Dichtkunst, sondern auch in Gemälden, gewisse Nebensachen,

sachen, die keine nothwendige Verbindung mit der Hauptsache haben, episodische Auszierungen.

Die Episoden lenken die Aufmerksamkeit eine Zeitlang von der Hauptvorstellung ab, und verursachen in der Handlung Ruhestellen, auf welchen die Vorstellungskraft sich durch Gegenstände einer andern Art erholt, oder, weil es nicht möglich oder nicht schicklich war, ihr das, was inzwischen geschieht, vorzulegen, mit etwas anderm beschäftigt wird. In großen und etwas verwickelten Handlungen geschieht es meistens, daß Dinge vorkommen, die im Drama nicht vorgestellt und im epischen Gedicht nicht wol können erzählt werden. Damit aber weder die Handlung, noch die Erzählung dadurch völlig still stehe, wird unterdessen etwas Episodisches in die Handlung oder Erzählung eingemischt.

Die Episoden können auch noch aus einem andern Grund nothwendig werden; nämlich da, wo zweyerley ganz interessante Vorstellungen von entgegengesetztem Charakter auf einander folgen müßten. Da kann eine dazwischen gefetzte Episode den Geist und das Gemüth nach und nach in eine andre Fassung bringen, und zu dem folgenden vorbereiten. Dieses beobachten auch die Dichter, die, wo es nicht die Natur der Sache ausdrücklich erfordert, nie von einem Ton in einen andern sehr gegen ihn absteichenden herüber gehen, ohne das Gehör durch einen dazwischen liegenden geführt zu haben, der das Gefühl des erstern schwächt, und dadurch zu dem folgenden vorbereitet.

Es würde aber sehr unschicklich seyn, wenn die Materie der Episode der Hauptmaterie ganz fremd wäre: sie muß eine genaue Beziehung auf die Hauptsache haben, und recht zu gelegener Zeit kommen. Sie muß in den Charakter der Hauptsache hin-

Zweyter Theil.

einpassen, und etwas enthalten, wodurch die Hauptvorstellung gewinnt, oder besonders einige Erläuterung bekommt, die sonst nicht wol schicklich hätte können angebracht werden. Dadurch werden die Episoden so genau in den Stoff der Handlung eingewebt, daß man sie ohne Schaden nicht herausnehmen könnte.



(*) Von dem, was bey den Griechen Episode hieß, giebt Mabignae in dem 2ten Kap. des 2ten Buches s. Pratique du Theatre, B. 1. S. 153 der Ausg. vom 1718 weitläufig, Unterricht. —

Von der Episode, in der neuern Bedeutung des Wortes, handelt, in Rücksicht auf das Epische Gedicht, unter mehreren, P. Mambrun, in s. Dissertat. peripat. de epico carmine, in der Quaest. sexta der 2ten Dissertat. S. 186. Par. 1652. 4. — Rene le Bossu, in dem 2ten 6ten Kap. des 2ten Buches s. Traité du Poeme epique (S. 92 u. f. der Ausg. von 1693. 12.) — In Rücksicht auf das Lustspiel, Caillava, in s. Art de la Comedie, B. 2. Kap. 41. der ersten Ausg. — — Uebrigens kommt diese Materie, natürlich, in allen den einzeln Abschnitten, welche, in den verschiedenen Werken über die Dichtkunst überhaupt, von dem Heldenepisch, dem Trauerspiel und dem Lustspiele handelt, vor.

E p o d o s.

(Dichtkunst.)

Ein griechischer Name, der gewissen Versen oder auch ganzen Gedichten gegeben wird. So finden wir in den Gedichten des Horaz ein ganzes Buch, welches das Buch der Epoden genennet wird. Das Wort scheint überhaupt etwas zu bedeuten, das als ein Zusatz zu den vorhergehenden Versen gehört. Einige Oden des Pindars, und viel Oden in den Chören der griechischen Trauerspiele, sind so eingerichtet, daß erst eine

F

Strophe

Strophe kommt, die vermuthlich von einem Theil des Chors, oder einer Person gesungen worden; auf diese folgt eine in der Versart ihr vollkommen ähnliche Strophe, die ohne Zweifel von dem andern Theil des Chors oder einer andern Person gesungen, und Antistrophe genannt worden. Geht nun die Ode noch weiter, ohne daß wieder der erste Theil des Chors eine der ersten ähnliche Strophe singt: so folget ein dritter Satz, als der Schluß, welcher wieder seine eigene Versart und folglich seine eigene Melodie hat, und vielleicht vom ganzen Chor ist gesungen worden. Dieser Satz heist Epodos. Eine solche Ode wurde von den Alten Epodica, ein epodischer Gesang genannt.

Daher haben vermuthlich auch diejenigen Oden den Nahmen der epodischen Oden bekommen, welche, wie die horazischen Epoden, nach einem längern sechsfüßigen jambischen Vers, einen kleinern vierfüßigen zum Schluß des Metri haben. *Orav*, sagt der Grammaticus Sphästion, *μεγάλῳ σίχῳ περιττόν τι ἐπιφέρεται*. Wenn einem längern Vers noch etwas (ein kleinerer) übriges, ungleiches hinzugezethan wird. Er erläutert solches durch folgendes Beispiel aus einer Ode des Archilochus auf den Lycambes:

Πάρεγ Λυκάμβη, ποῖον ἐφράσω τόδε;
Τισσᾶς παρῆγε φρένας.

Von diesen beyden Versen, welche das Metrum der Ode ausmachen, ist der erste der Hauptvers, der andre aber das hinzugekommene, oder das Epodos, welches den Sinn des Distichons endet; daher eine Ode, welche aus diesem Metro besteht, eine epodische Ode genannt wird. Und so sind die Epoden des Horaz. Der angeführte griechische Dichter scheint zuerst solche Oden gemacht zu haben, und da er sie meistens

zur Beschimpfung und Bescheltung des Lycambes gemacht hat, der ihm seine Tochter zur Ehe verweigert hatte: so hat auch Horaz seinen Epoden meist den scheltenden Ton gegeben.



(*) Unter dem Titel von Epoden sind auch bey uns 19 Gedichte 1785. 2. erschienen, die zwar derb genug gerathen, aber, auch nicht einmahl der Form nach, horazische Epoden sind.

E r d i c h t u n g.

(Schöne Künste.)

Ist eigentlich jede Vorstellung des Möglichen, als ob es wirklich wäre; hier aber werden nur diejenigen Erdichtungen betrachtet, von denen auch bisweilen der Nahmer den Nahmen des Dichters bekommt. Im allgemeinen Sinn ist jeder Mensch ein Dichter; aber nur der, welcher vorzügliche Geschicklichkeit hat, Erdichtungen von einiger Wichtigkeit zu machen, die auf die Vorstellungen und die Begehrungsgekräfte mit großem Vortheil wirken, ist ein wahrer Dichter.

Die Dichtungskraft ist, wie die Einbildungskraft, eine der natürlichen Fähigkeiten des Menschen *): ihr Werk, oder ihr Geschöpf ist die Erdichtung, von deren Gebrauch in den schönen Künsten, in dem angeführten Artikel, überhaupt ist gesprochen worden. Hier wird die nähere Beschaffenheit der Erdichtungen, nach der Verschiedenheit ihres Endzwecks, zu betrachten seyn.

Sie scheinen überhaupt von dreierley Art zu seyn. Man kann etwas erdichten, das dem gewöhnlichen Lauf der Natur gemäß, und von dem, was wirklich geschieht, blos darin unterschieden ist, daß ihm das historische Zeug-

*) S. Dichtungskraft.

Zeugniß seiner Wirklichkeit fehlt. Von dieser Art ist der gewöhnliche Stoff des epischen und des dramatischen Gedichts, der wirkliche in dem sittlichen und politischen Leben der Menschen vorkommende Fälle genau nachahmet, und dabey nichts, als die in der Natur wirklich vorhandenen Gegenstände und Kräfte, vor- aussetzt. Eine andre Art der Erdichtung ist die, wozu die wirkliche Natur nicht hinreicht, sondern eine andre Welt und zum Theil andre Wesen nöthig sind, denen aber menschliche Handlungen aus dem sittlichen oder politischen Leben zugeeignet werden. Von dieser Art sind die Verwandlungen des Ovidius, die Erdichtungen in Gullivers Reisen, die Centauren und die Cyclopen der Alten, die Feenmärchen, und was man überhaupt Mythologie nennen kann. Endlich ist eine noch etwas verschiedene Gattung, wodurch die unsichtbare, doch wirklich vorhandene Geisteswelt, in eine sichtbare und körperliche Welt verwandelt wird. Dahin gehören die Erdichtungen der Alten vom Elysium und dem Tartarus, die Miltonischen Erdichtungen von Himmel und Hölle und dergleichen. Bey der ersten Art hat man die Absicht, die wirklich vorhandenen Kräfte der Natur, besonders die Seelenkräfte des Menschen nach ihrer eigentlichen und wahren Beschaffenheit darzustellen; diese Erdichtungen sind im Grund nichts anders als Beyspiele, oder einzelne Fälle des wirklich vorhandenen. Ihre Eigenschaft ist Wahrheit, oder die nächste Wahrscheinlichkeit; sie müssen, wie Horaz sagt, der Wahrheit ganz nahe liegen: *Ficta sint proxima veris*. Man muß sie für geschene Dinge halten können, ohne daß deswegen in dem ordentlichen Lauf der Natur das geringste verändert werden.

Sie erfordern keinen großen Grad der Dichtungskraft, aber desto mehr

Verstand und Beurtheilung, weil alles, bis auf das geringste darin, aus der wirklichen Natur muß hergenommen seyn. Sie sind das Werk eines höchst verständigen Dichters, der eine große Kenntniß des Menschen und menschlicher Geschäfte hat. Man hält durchgehends dafür, daß im Drama nur diese Erdichtung statt habe, und daß sie zum Heldengedicht nicht hinreichend sey. Es ist aber ein bloß willkürliches Gesetz, daß das epische Gedicht nothwendig Erdichtungen der andern Arten erfordert.

Der Dichter kann dabey verschiedene Absichten haben. Er will uns mit merkwürdigen Charakteren der Menschen bekannt machen, oder eine der menschlichen Leidenschaften in ihrer wahren Natur völlig entwirfeln; da erdichtet er Umstände, Situationen, Geschäfte und Begebenheiten, an denen sich die Charaktere oder Leidenschaften am deutlichsten in allen Aeußerungen zeigen. Hierüber dürfen wir uns hier in keine nähere Betrachtung einlassen, da über diese Arten der Erdichtungen in den Artikeln, welche die dramatische und epische Dichtung betreffen, hinlänglich gesprochen worden. Also merken wir nur noch dieses an, daß glückliche Erdichtungen von sehr genau bestimmten Situationen den Stoff zu Oden, zu Satyren, zu Elegien und andern Dichtungsarten abgeben können, deren Schönheit sehr oft hauptsächlich von dem Werth der Erdichtung herkommt. Wer in dieser Art eine Fertigkeit erlangen will, muß ein sehr fleißiger und genauer Beobachter der Menschen seyn; sie ist nur Dichtern von reifem Alter vorzüglich eigen.

Bey der zweiten Gattung der Erdichtung hat man meistens die Belustigung der Phantasie zur Absicht, wo nicht die ganze Erdichtung allegorisch ist, in welchem Fall freylich

lich höhere Absichten zum Grunde liegen. Weil sie durch das Neue und Außerordentliche der Gegenstände die Aufmerksamkeit reizen und unterhalten, so sind sie sehr geschickt Kleinigkeiten, oder bekannten Wahrheiten und Beobachtungen einen Reiz und eine Neuigkeit zu geben, durch deren Hülfe sie in den Gemüthern haften, welches eine von den Wirkungen der Aesopischen Fabel ist. Wer alle Ränke eines kriechenden Hösings, oder die ins Unendlichkleine fallenden Thorheiten einiger Stutzer und Stutzerinnen, durch die erste Gattung der Erdichtung mahlen wollte, könnte gar leicht langweilig werden. Aber Swift, Pope und unser Zacharia haben diese so kleinen Gegenstände durch Erdichtung der Liliputer, der Sylphen und Gnomen interessant gemacht. Daher kommt es, daß diese Gattung sich vorzüglich zur spöttischen Satyre schickt, die meistens so kleine Gegenstände zu behandeln hat, daß es ohne Hülfe dieser Dichtung höchst schwer und beynahe unmöglich seyn würde, interessant zu bleiben. Die größten Spötter, Lucian und Swift, sind auch die größten Meister in dieser Art. Bey der spöttischen Satyre können dergleichen Erdichtungen ins Abenteuerliche fallen, wenn nur der Dichter sich in Acht nimmt, daß das Einzelne und die Nebensachen das allgemeine Gepräge und den Ton des Ganzen behalten.

Nur eine reiche Phantasie, mit viel Witz und einer bestimmten und herrschenden Laune, kann in dieser Art glücklich seyn; denn sie gränzt sehr nahe ans Abgeschmackte. Wer sich einbildet, daß eine ausschweifende, träumerische Phantasie allein hinlänglich hiezu sey, der irret sehr. Man muß doch Genie genug haben, dem erdichteten Wesen eine Natur zu geben, die sich überall in so viel besondern Fällen und Umständen auf ihre eigene Art äußert. In einzeln

Fällen kann diese Gattung zur ordentlichen Allegorie werden, von deren Wirkung und Gebrauch an seinem Ort ist gesprochen worden.

Diese Erdichtungen tragen allemal das Gepräge des Charakters und Temperaments der Dichter. Die allegorischen Personen der Griechen zeigen überall den natürlichen, freyen, anmuthigen, aber auch bisweilen großen und heftigen Charakter dieses Volks; ihre Götter sind erhöhte griechische Menschen. Die Erdichtungen der melancholischen Aegyptier und Indianer sind melancholisch, häßlich und ausschweifend. Von ihnen kommen die ausschweifenden Erdichtungen der ungeheuern Götter, und der gehörnten Teufel her. Aus ihrer Mythologie haben unsere Mahler die traurigen und zugleich grotesken Bilder der höllischen Geister beybehalten. Zum Glück für die Dichtkunst hat Miltons zwar ernsthaftes, aber schönes Genie, die abentheuerlichen orientalischen Teufel in ausgeartete Engel verwandelt.

Eine genaue Betrachtung verbietet die Erdichtungen der dritten Art, besonders, wenn sie auf ernsthafte Gegenstände, den Zustand der Menschen nach dem Tod und überhaupt seine Verbindungen mit der unsichtbaren Geisterwelt angewendet werden. Jedes Volk, das einige Begriffe von diesen wichtigen Beziehungen des Menschen gehabt, hat dieselben durch eigene Erdichtungen sinnlich zu machen gesucht. Es war leicht zu merken, daß bloß allgemeine und abgezogene Begriffe davon nicht hinlänglich auf die Gemüther wirkten; deswegen haben die Dichter aller Völker, die von diesen Dingen einige Begriffe gehabt, sie durch Erdichtungen sinnlich zu machen gesucht.

Abgezogene Begriffe von der allgemeinen Aufsicht, unter welcher die ganze Schöpfung steht, von dem guten

guten und bösen Schicksal der Menschen nach dem Tode haben fast gar keine Wirkung auf die Gemüther. Nichts kann demnach wichtiger seyn als Erdichtungen, wodurch diese Begriffe nicht nur durch ihre Sinnlichkeit faßlich, sondern auch zugleich einleuchtend werden. Ein glückliches System solcher Erdichtungen wäre für die Religion des gemeinen Mannes unendlich besser, als das beste System abgezogener Glaubenslehren, und als die subtilste Schultheologie.

Klopstock scheint ein solches System ausgedacht zu haben; aber es ist nicht populär. Es setzt durch den Reichthum und den Glanz der Erdichtungen in Bewunderung, müßte aber unendlich einfacher seyn, um allgemein nützlich zu werden. Der Urheber und die ersten Verbreiter der christlichen Religion haben eine sehr gute Anlage zu einem solchen System gegeben; und es ist zu wünschen, daß ein Dichter aufstehe, der das Sinnliche des christlichen Glaubens mit der Faßlichkeit und Anmuthigkeit, mit der Homer die Theologie seiner Zeit in seine Gedichte einwebt hat, in ein schönes episches Gedicht einwebt. Noch scheint das, was Bodmer in der Noachide hier und da von Erdichtungen dieser Art hat, das Faßlichste zu seyn, aber dabey ist das System noch zu unvollständig.

In einigen einzeln Stücken solcher Erdichtungen ist Klopstock überaus glücklich gewesen; und man kann unter andern seine Beschreibung von dem Tod Ischariots im VII Gesang, für ein großes Meisterstück dieser Art halten. Hätte dieser große Dichter bey der Messiade sein Hauptaugenmerk auf ein solches sinnliches System gerichtet, und hätte er weniger auf gewisse Lehren der dogmatischen Theologie gesehen, so würde die Religion unendlich mehr dabey gewon-

nen haben. Doch hätte er das sonst bewundernswürdige Feuer, und den erstaunlichen Reichthum seiner Phantasie um ein Merkwürdiges mäßigen müssen. Es ist zu befürchten, daß auch das Gedicht, was Lavater angekündigt hat, eben so wenig von allgemeinem Nutzen seyn werde. In Werken, die für ganze Völker bestimmt sind, muß Einsalt herrschen. Jeder gemeine Grieche konnte alles, was Homer vom Olympus, vom Tartarus und vom Elysium sagt, ohne Mühe begreifen.



(*) Außer verschiedenen, bey dem Art. Dichtkunst (Poesie) angeführten Schriften, welche die Dichtung überhaupt angehen, können, zur Erläuterung des vorerwähnten Artikels noch dienen, das 1ste u. 2te Kap. des 1ten Buches von Muratoris *Perfecta poesis italiana*, B. I. S. 99. u. f. der Ausg. von 1770, worin Della Fantasia . . . differenza tra essa e l'intelletto, e commercio tra loro; Immagini fantastiche, e lor divisione; — delle immagini fantastiche artificiali; immagini vere alla fantasia per cagion de' sensi; altre vere o verisimili, per cagion dell'affetto; come si formi l'inganno della Fantasia; — considerazione intorno a ciò che è vero secondo l'intelletto, e a ciò che è vero secondo la fantasia; . . . verità astratte vestite con sensibile ammanto della fantasia; — dell' uso della fantasia, e dell' arte di concepire le immagini fantastiche; — della maniera, con cui l'intelletto o sia il giudizio assiste alla fantasia; — rapimenti ed estasi della fantasia; — come e dove possono usarsi le immagini della fantasia; — delle immagini fantastiche distese, u. d. m. gehandelt, und mit Beispielen aus griechischen, römischen und italienischen Dichtern belegt wird. —

Erfindung.

(Schöne Künste.)

Man ist fast durchgehends gewohnt mit diesem Wort einen zu eingeschränkten Begriff zu verbinden, und nur diejenigen Dinge Erfindungen zu nennen, wodurch überhaupt die Masse der Erkenntniß oder der Künste den ganzen Völkern vermehrt wird. Dergleichen Erfindungen, die sich über ganze Wissenschaften, oder über Hauptgattungen der Geschäfte erstrecken, werden selten gemacht und hier ist auch davon die Rede nicht; sondern von der Erfindung, wodurch jedes Werk der schönen Künste, auch jeder Theil eines Werks, das wird, was es seyn soll. Denn in dem allgemeinsten Sinn heißt etwas erfinden so viel als, aus Ueberlegung etwas ausdenken, das den Absichten, die man dabey gehabt hat, gemäß ist. Man kann jedes Werk der schönen Künste als ein Instrument ansehen, durch welches man eine gewisse Wirkung in den Gemüthern der Menschen hervorbringen will. Hat der Künstler durch Nachdenken und Ueberlegung das Werk so gemacht, daß es die abgezielte Wirkung zu thun geschickt ist, so ist die Erfindung desselben gut.

Wenn man also in schönen Künsten von der Erfindung, als einer zu jedem Werk des Geschmacks nöthigen Verrichtung des Künstlers spricht: so versteht man dadurch die Ueberlegung und das Nachdenken, wodurch er diejenigen Theile seines Werks findet, die es zu dem machen, was es seyn soll. So erfindet der Redner seine Rede, wenn er durch Nachdenken auf die Vorstellungen kommt, aus denen die Wahrheit dessen, was er beweisen will, erkannt wird *). Ueberall, wo man

Absichten, oder einen Endzweck hat, müssen die Mittel ausgedacht werden, wodurch der Zweck erreicht wird; und dieses nennt man Erfinden. Es sind aber zweyerley Wege, wodurch man auf Erfindungen kommt: entweder ist der Zweck oder die Absicht des Werks gegeben, und man sucht die Mittel, wodurch er erreicht wird; oder man hat eine Materie oder einen Stoff vor sich, und findet aus Betrachtung desselben, daß er ein gutes Mittel abgeben könnte, einen gewissen Zweck zu erhalten, daß er tüchtig seyn könnte, zu gewissen Absichten gebraucht zu werden. Der Redner geht immer den ersten Weg, er hat bey seiner Rede einen bestimmten Zweck, und erfindet die Mittel zu demselben zu gelangen; der dramatische Dichter und der Mahler geht meistens den andern Weg; indem er eine Geschichte liest, findet er im Nachdenken darüber, daß sie einen guten Stoff zum Drama, oder zum historischen Gemählde geben könnte.

Die Erfindung ist allemal ein Werk des Verstandes, der die genaue Verbindung zwischen Mittel und Endzweck entdeckt; weil aber die Gegenstände, wodurch die zweckmäßige Wirkung geschieht, in den schönen Künsten sinnliche Vorstellungen sind, so muß zu dem Verstand Erfahrung, eine reiche und lebhafte Phantasie und ein feines Gefühl hinzukommen: diese Dinge zusammen machen die Fähigkeit zu erfinden aus. Hat der Künstler sich einen gewissen Endzweck vorgesetzt, nämlich einen gewissen Eindruck bestimmt, den sein Werk machen soll, so stellt ihm eine lebhafte Einbildungskraft viel sinnliche Gegenstände dar, die dazu tüchtig sind, und in desto größerem Reichthum, je mehr Erfahrung und Empfindsamkeit er hat; seine Dichtungskraft hilft ihm, aus diesen noch andere zu erdichten; sein Verstand läßt ihn

*) *Inventio est excogitatio rerum verarum aut verisimilium, quae causam probabilem reddunt, Cic. de Invent.*

den Grad der Tüchtigkeit eines jeden erkennen, und so erfindet er sein Werk.

Die Erfindungskraft ist, wie die Beurtheilungskraft, ein natürliches und dem Geist angebohrnes Vermögen, das alle Menschen, aber jeder in dem Maaße seines besondern Geistes, haben; und wie man der Beurtheilungskraft durch die Vernunftlehre aufzuhelfen sucht, so könnte man auch der Empfindungskraft zu Hülfe kommen, wenn die Kunst zu erfinden, so wie die Logik, als ein Theil der Philosophie besonders wäre bearbeitet worden. Dieses ist zur Zeit noch nicht geschehen. Indessen kann es für junge lehrbegierige Künstler, die dieses lesen möchten, von einigem Nutzen seyn, wenn hier einige zur Erfindung nöthige Arbeiten und hernach auch einige allgemeine Hülfsmittel, der Erfindungskraft aufzuhelfen, in nähere Betrachtung gezogen werden.

Es ist vorher angemerkt worden, daß die Werke des Geschmacks, so wie andre Dinge, auf zweyerley Weise erfunden werden; und es kann nützlich seyn; wenn dieses etwas umständlicher entwickelt wird. Entweder hat man den Zweck vor Augen, und sucht die Mittel, ihn zu erreichen; oder man hat einen interessanten Gegenstand vor sich, und man entdeckt, daß er tüchtig seyn könnte, zu einem gewissen Zweck zu führen. Den ersten Weg geht, wie schon gemeldet worden, der Redner, der, eh' er seine Arbeit anfängt, sich einen bestimmten Zweck vorsehet; der Baumeister, dem man ein Gebäude zu einem bestimmten Gebrauch zu erfinden aufgiebt; der Tonsetzer, der zu einem vorgeschriebenen Text die Musik zu machen hat; der Dichter, der einen gewissen Charakter, oder eine Leidenschaft zu behandeln und zu entwickeln sich vorgesetzt hat; der Mahler, der sich vorgenommen hat,

bei gewisser Gelegenheit bestimmte Empfindungen zu erwecken; der Dichter und der Zeichner, der ein körperliches Bild sucht, wodurch er abgezogene Begriffe, oder auch geschehene Sachen, den Sinnen faßlich machen will.

Auf dem andern Weg kommt der Dichter auf die Erfindung eines dramatischen Stücks, oder der Mahler eines historischen Gemähltes, indem er den Stoff in der Geschichte findet, und ihn durch eine gute Behandlung zu einer bestimmten Wirkung hinlenkt; der Tonsetzer kommt von ungefehr auf einen Gedanken, oder hört etwas in einem Tonstück, wodurch er auf die Erfindung kommt, durch eine gewisse Bearbeitung desselben eine bestimmte Empfindung auszudrücken. Es geht damit eben, wie mit den mechanischen Erfindungen zu, wo man sich nicht allemal vorsezt, eine Maschine zu gewissem Gebrauch zu erfinden, sondern durch genaue Betrachtung der Dinge, die man ungesucht wahrnimmt, auf den Einfall kommt, sie zu gewissem Gebrauch anzuwenden. Auf diese Weise ist man vermuthlich auf die Erfindung der Segel gekommen, da man bey gewissen Gelegenheiten beobachtet hat, mit was für Gewalt der Wind, der in ein ausgespanntes Tuch bläst, den Körper, an dem es festgebunden ist, forttreibet.

Es würde für die genaue Kenntniß des menschlichen Genies sehr vortheilhaft seyn, wenn wir die Geschichten der Erfindungen der wichtigsten Werke der Kunst hätten; und es würden sich viele dem Künstler sehr nützliche Beobachtungen daraus ziehen lassen. Zwar wird man einem zum Erfinden untüchtigen Genie durch Lehren und Vorschriften nicht aufhelfen; jedoch ist zu vermuthen, daß manches zur Erfindung dienliche Mittel aus der Geschichte der Erfindungen würde bekannt werden.

den, das wenigstens den guten Köpfen die Arbeit der Erfindung erleichtern würde.

Nach Leibnitzens Meinung entsteht in unsern Vorstellungen nie etwas Neues; sie liegen alle auf einmal in uns; aber von der fast unendlichen Menge derselben ist, nach Beschaffenheit unsers äußerlichen Zustandes, immer nur eine so klar, daß wir uns derselben bewußt sind, und daß wir unsre Beobachtungen darüber anstellen können. Indem dieses geschieht, erlangen auch andre in einiger nahen Verbindung stehende Vorstellungen einen merklichen Grad der Klarheit, und in desto größerer Menge, je mehr Klarheit die Hauptvorstellung hat, und je länger die Aufmerksamkeit darauf gerichtet ist. Daher kommt es, daß bisweilen eine sehr große Menge der Vorstellungen, die alle an einem Hauptbegriff hängen, sich uns zugleich darstellt. Als denn kann man diejenigen, die sich am besten zusammen schiken, die, unter denen die engste Verbindung statt hat, aussuchen, und in einen Gegenstand zusammenordnen; und dieses wäre denn, nach Leibnitzens System, eine Erfindung.

Wenn es mit dieser Erklärung seine Richtigkeit hätte, so ließen sich daraus einige gründliche Lehren ziehen, wodurch die Erfindung erleichtert würde. Ueberhaupt würde die Erfindungskraft dadurch gestärkt werden, daß man durch beständige Übung die Fertigkeit erlangte, bey jedem klaren Zustand der Gedanken auf das Einzelne darin Licht zu geben, damit auch die Theile des Ganzen klar würden, und also wieder andre Begriffe und Vorstellungen, die an sie gränzen, ans Licht brächten. Wer diese Fertigkeit erlangt hat, wird nicht nur bey jeder klaren Vorstellung weiter um sich sehen, oder ein weiteres Feld verbundener Vorstellungen entdecken; sondern auch

bey andern Gelegenheiten werden die Vorstellungen, die einmal bey ihm klar gewesen, durch flüchtige Veranlassungen sich wieder aufs neue darstellen. Dadurch also würde überhaupt der Erfindungskraft ein weiteres Feld eröffnet. In jedem besondern Fall aber würde die Erfindung erleichtert, wenn die Vorstellung, darauf sie sich gründet, durch Aufmerksamkeit und langes Verweilen darauf, den höchsten Grad der Klarheit erhielt. Denn dadurch würde eine desto größere Menge andrer, mit ihr verbundenen Vorstellungen, ans Licht hervorkommen und dem Erfinder die Wahl derselben erleichtern.

Das, was man von einzeln Fällen glücklicher Erfindungen weiß, scheint zu bestätigen, daß die Sachen in uns wirklich auf diese Weise vorgehen. Wir sehen überall, daß diejenigen, bey denen irgend eine Leidenschaft herrschend worden, sehr sinnreich sind alle Mittel zu finden, wodurch sie befriediget wird. Der Geizige findet überall Gelegenheit zu erwerben, auch da wo kein andrer sie würde vermuthet haben. Die Vorstellung des Reichthums, als des höchsten Guts, liegt beständig mit Klarheit in seiner Seele; alles, was irgend damit verbunden ist, liegt gleichsam in der Nähe; dieser Mensch sieht nichts als in Beziehung auf seine herrschende Neigung; ihm kommt ihm von ohngefehr etwas vor, das jeder andre überseht, er aber bemerkt schnell die Verbindung desselben mit seinen Hauptgedanken, erkennt, daß es ein Mittel seyn kann, etwas zu erwerben, und braucht es. Auf eben diese Weise kommt auch der Künstler auf Erfindungen, sobald die Vorstellung des Werks, das er zu machen hat, herrschend worden ist. So erfand Kupbrantor seinen Jupiter. Dieser Mahler sollte, wie Eustathius erzählt, für die Athe-

nien.

nienſer die zwölf großen Götter mahlen: es wurde ihm ſehr ſchwer das Bild des Jupiters zu erfinden. Der Gedanke, durch was für ein Bild der Gott könne vorgeſtellt werden, der an Macht und Majestät alle weit übertrifft, wurde herrſchend in ihm und war ihm beſtändig gegenwärtig. Einſtmal gieng er vor einem Ort vorbei, da die Ilias laut geſeſen wurde, und er hörte eben die Stelle: *Αὐτοόσια δ' ἄρα χεῖρας* u. ſ. f. *) plötzlich ruſte er aus, nun hab ich, was ich ſuchte. Gerade ſo kam Archimedes auf die berühmte Erfindung, das Verhältniß der verſchiedenen Metalle in der Krone des Hierons auszurechnen. In beyden Fällen iſt es offenbar, daß die Erfindung bloß dadurch erleichtert werden, daß dem Mahler und dem Philoſophen der Zweck, den jeder hatte, unaufhörlich in den Gedanken lag, Wer dieſes beobachtet, wird auch jede andre ſich zeigende Vorſtellung ſo gleich in Beziehung auf ſeine Hauptgedanken anſehen; und ſo wird ihm nichts entgehen, was irgend eine wirkliche Verbindung damit hat. Hierin liegt zum Theil auch der Grund, warum durch die Begeiſterung die Erfindungen leicht werden. Denn in dieſem Zuſtand iſt der Zweck, den man ſich vorgeſetzt hat, nicht nur die einzige herrſchende Vorſtellung der Seele, ſondern er hat einen hohen Grad der Lebhaftigkeit, wodurch jeder damit verbundene Begriff eine deſto größere Klarheit bekommt.

Daraus ziehen wir eine wichtige Lehre für den Künſtler, der beſchäftigt iſt, das zu erfinden, was zu ſeinem Zweck dienet: er entſchlage ſich aller andern Gedanken, und laſſe allein die Vorſtellung ſeines Zwecks klar in ſeiner Seele; er entziehe die Aufmerkſamkeit jedem andern Gegenſtand; begeben ſich zu dem Ende, wenn dieſes ſonſt nicht geſchehen

kann, in die Einſamkeit; er gewöhne ſich an, jedes, was ihm vorkommt, auf ſeinen Gegenſtand zu ziehen, ſo wie der Geizige alles auf den Gewinnſt, und der Andächtige alles auf Erbauung zieht. Hat er ſeinen Geiſt in dieſe Lage geſetzt, ſo ſey er unbeſorgt; das was er ſucht wird ſich nach und nach von ſelbſt anbieten; er wird allmählig eine Menge zu ſeiner Abſicht dienliche Begriffe ſammeln, und zuletzt ohne Mühe die beſten auswählen können.

Hiebei aber iſt es von der höchſten Nothwendigkeit, daß der Künſtler ſeinen Zweck ſo beſtimmt und ſo deutlich faſſe, daß nichts ungewiſſes darin bleibe. Wie kann der Redner Beweisgründe für einen Satz finden, den er ſelbſt noch nicht völlig beſtimmt, oder nicht deutlich genug gefaßt hat? Und ſo iſt es mit jeder Erfindung. Vergeblich würde der Dichter ſich vornehmen, Gedanken zu einer Ode zu finden, oder der Mahler Bilder zu einem Gemälde, ſo lang jener den unbeſtimmten Zweck hat rührend zu ſeyn, dieſer etwas ſchönes zu machen. Ein Werk, deſſen Erfindung ſich nicht auf ganz deutliche und völlig beſtimmte Begriffe gründet, kann nie vollkommen werden. Darum rühmt Mengs von Raphael, daß er allemal zuerſt ſeine Aufmerkſamkeit auf die Deutung deſſelben, das iſt, auf das, was es eigentlich vorſtellen ſoll, gerichtet habe *). Durch die Erfindung ſucht man dasjenige zu erkennen, wodurch ein Werk vollkommen wird; vollkommen aber wird es, wenn es genau das wird, was es ſeyn ſoll; alſo iſt offenbar, daß der Erfinder ſehr genau erkennen muß, was das Werk, an deſſen Erfindung er arbeitet, ſeyn ſolle. Demnach ſetzt die Erfindung einen ſehr genau beſtimmten und ſehr deutlichen Begriff deſſen, ſen,

§ 5

*) II. A. v. 5:2.

*) C. Anordnung I Ab. C. 151.

sen, was das Werk seyn soll, voraus. Man sieht es gar zu vielen Werken an, daß die Urheber nie bestimmt gewußt haben, was sie machen wollen. Wie viel Concerte hört man nicht, dabeyes scheint, der Tonsetzer habe sich bloß vorgesetzt ein Geräusch zu machen, das von einer Tonart zur andern übergeht; und wie viel Tänze sieht man nicht, die keine Absicht verrathen, als allerhand Stellungen, Wendungen und Sprünge zu zeigen? Dieser Mangel einer bestimmten Absicht kann nichts anders, als Mißgeburten hervorbringen, von denen man nicht sagen kann, was sie sind, wenn sie gleich die äußerliche Form gewisser Werke von bestimmtem Character haben.

Der Künstler bemühe sich also zuerst, einen ganz bestimmten und deutlichen Begriff von dem Werke zu bilden, das er ausführen will, damit er von jeder Vorstellung, die sich ihm dazu anbietet, urtheilen könne, ob sie etwas beytragen werde das Werk dazu zu machen, was es seyn soll. Hat er diesen Begriff gefaßt, so richte er seine ganze Vorstellungskraft darauf allein; er mache ihn zum herrschenden Begriffe seines Verstandes, und gebe dann auf alle Vorstellungen, die sich während der Zeit aufklären, Achtung, ob sie in irgend einer Verbindung mit diesem Hauptbegriff stehen. Dadurch wird er eine Menge Begriffe sammeln, die zu seiner Absicht dienen, und er wird nun bloß noch dafür zu sorgen haben, die besten daraus zu wählen.

Vielleicht wär' es nicht unmöglich, jedem Künstler einige besondere Regeln für die Einsammlung der Begriffe und Vorstellungen zu geben. Aber der, dem es weder an Genie, noch an vorhergegangener fleißiger Übung der Vorstellungskraft, besonders der Phantasie fehlt, scheint sie nicht nöthig zu haben. Für den

Nedner hat man in diesem Stük am besten gesorget. Die alten Lehrer der Nedner haben mit unglaublichem Fleiß jede Wendung des Geistes zu entwickeln gesucht, durch die man auf irgend eine Entdeckung einer zur Sache dienenden Vorstellung kommen kann. Welche Weitläufigkeit über die sogenannten locos communes, über die status quaestionis, über die Affekten und Sitten, bey dem Aristoteles, Hermagoras *), Hermogenes a), und andern? Wenn hierin zu viel geschehen, so sind im Gegentheil andre Künste in diesem Stük zu sehr von der Critik versäumt worden; denn es könnte doch über die besondern Methoden zu ersähen viel nützliches gesagt werden. Für die Musik hat Mattheson einen Versuch gewagt, den man nicht ohne Nutzen zum Grund einer nähern Ausführung legen könnte **).

In den zeichnenden Künsten ist vor der Hand kein besseres Mittel, als daß der Künstler durch fleißige Betrachtung wol erkundener Werke seine Erfindungskraft überhaupt stärke, damit er bey vorkommenden Fällen eine desto größere Leichtigkeit habe, so zu verfahren, wie in ähnlichen Fällen andre verfahren sind. So wird das Studium der alten Münzen, der geschnittenen Steine, der antiken Statuen und des halberhabenen Schnitzwerks, den Zeichner lehren, wie die Alten das Wesentlichste sowol historischer, als allegorischer Vorstellungen durch wenige Bilder von großer Bedeutung haben ausdrücken können.

Unter

*) G. Quintil. Inst. L. III.

a) *Περὶ εὐγένειας* lib. IV. apud Rher. ex ed. Aldi. und mit lat. Uebers. und Vorlesungen darüber von Joh. Sturm, Strassb. 1570 u. f. 8. 3B. und mit seinen übrigen Schriften, gr. und lat. von Cap. Laurentius, Col. Allobr. 1614. 8.

**) G. vollkommener Capellmeister II Th. 4 Cap.

Unter allen Künsten scheint gegenwärtig keine in diesem Stük mehr versäumt zu seyn, als die Tanzkunst, wo man besonders in der ernsthaften Art, selten eine Erfindung von irgend einigem Werth zu sehen bekommt, und wo es unendlich rar ist, ein Ballet anzutreffen, von dessen Handlung oder Charakter man sich irgend einen bestimmten Begriff machen könnte. Doch hat auch hierin *Mozzer* den ersten Saamen ausgestreuet^{*)}; und iht würde es gut seyn, wenn jemand alles, was wir noch hier und da bey den Alten von der besondern Beschaffenheit ihrer Tänze aufgeschrieben finden, sammeln würde^{**)}.

Der andre Weg zur Erfindung, da man zufälliger Weise den Gegenstand entdeckt, der den Stoff zu einem Werk der Kunst geben kann, scheint etwas ungefähres und keiner Vorschrift unterworfen zu seyn; dennoch können auch hier dem Künstler Uebungen angezeigt werden, wodurch er zu diesem Geschäfte geschickter und fertiger wird. Man kann ihm überhaupt sagen, daß er auf diesem Weg oft auf Erfindungen kommen wird, wenn er sich unaufhörlich mit Gegenständen seiner Kunst beschäftigt. Was nach dem ersten Weg über den besondern Begriff des zu erfindenden Werks angemerkt worden, gilt hier von dem ganzen Zweig der Kunst, den jeder bearbeitet. Wer sich unaufhörlich mit den Gegenständen seiner Kunst beschäftigt; wer alles, was er sieht und hört, in Beziehung auf dieselbe beurtheilet, dem stoßen nothwendig überall Gelegenheiten zu Erfindungen auf. Der Historienmaler, dem alles zu seiner

Kunst gehörige beständig gegenwärtig ist, sieht jeden Menschen als eine zur Historie schickliche oder unschickliche Figur an. Trifft er einen, dessen Gesicht einen Charakter oder eine Gesinnung vorzüglich gut ausdrückt, so kann ihm dieses nicht entgehen; er wünscht sogleich ihn zu einem Gemälde zu brauchen, und nun denkt er auf eine Erfindung, dazu er diese Figur brauchen könnte. So macht es der comische Dichter; unaufhörlich mit Charakteren und Handlungen beschäftigt, die sich auf die comische Bühne schiken, beurtheilt er alle Menschen aus diesem Gesichtspunkt; bemerkt also natürlicher Weise in seinem Umgang jedes, was ihm dienen kann. Stößt er von ungefähr auf einen comischen Hauptcharakter, so entsteht gleich die Begierde ihn zu brauchen, und das Bestreben eine Fabel auszudenken, in die er diesen Charakter einweben könnte. Auf diese Weise hat jeder Künstler, dessen Geist ganz mit seinem Gegenstand beschäftigt ist, überall Veranlassungen zur Erfindung; selbst die unbeträchtlichsten Dinge führen ihn darauf. So gesteht *Leonhard da Vinci*, daß er oft, aus Fleken an alten Mauern und Wänden, gute Gedanken erfunden habe. Er hat deswegen kein Bedenken getragen, unter den wichtigen Beobachtungen über die Kunst diese gering scheinende Sache in einem eigenen Abschnitt vorzutragen. „Wenn ihr, sagt er, irgendwo eine bestäubte fleckige Mauer, oder bunte Steine mit mannigfaltigen Andern seht, so werdet ihr bisweilen Dinge daran finden, die sich sehr gut zu Gemälden schiken; Landschaften, Schlachten, Gewölke, kühne Stellungen, außerordentliche Kopfstellungen, Gewänder und mancherley Dinge dieser Art. Diese seltsam durch einander liegende Gegenstände sind eine große Hülfe zur Erfindung, und geben vielerley Zeichnungen und neue Einfälle

*) *Lettres sur la Danse.*

**) Das ist nun wohl, ziemlich ausführlich, in den, bey dem Art *Ballet* angeführten Werken geschehen.

zu Gemälden *).“ Ohne Zweifel ist dieses der gewöhnlichste Weg zur Erfindung, daß der Künstler in den, ihm von ohngefähr aufftossenden Gegenständen, alles in seiner Kunst brauchbare bemerkt. Man bewundert oft, wie die Künstler auf gewisse glückliche Erfindungen haben kommen können, und man glaubt, sie müssen ein außerordentlich glückliches Genie zum Erfinden gehabt haben, da doch, wenn man die eigentliche Geschichte der Erfindung wüßte, sich zeigen würde, daß ein Zufall sie hervorgebracht hat. Vermuthlich sind die wichtigsten Erfindungen nicht auf die erste, vorher beschriebene Weise, da man den Hauptgegenstand sucht, sondern auf diese zweyte Weise entstanden, da der Hauptgegenstand sich von ohngefähr zeigt, und dem Künstler, der seine Wichtigkeit einsieht, Gelegenheit giebt auf einen Inhalt zu denken, wo er in seinem rechten Licht könnte gesetzt werden. So hat ein großer Tonsetzer mir bekennet, daß er mehr als einmal Dinge, die er irgendwo im Vorbeygang gehört, zum Thema oder Inhalt eines Tonstücks gemacht habe, das er selbst nie so gut würde erfunden haben, wenn er sich vorgesetzt hätte, etwas zu suchen, das gerade den Charakter dieses Ausdrucks haben sollte.

Deswegen muß der Künstler unaufhörlich an seine Kunst denken, und sein Netz beständig, wo er immer sey, ausgespannt halten, um jeden vorkommenden Gegenstand, der ihm brauchbar ist, einzufangen und hernach Gebrauch davon zu machen, so wie es Philosophen in Absicht auf die Kriegskunst machte **). Voltaire, der so reich an glücklichen Gedanken ist, hatte beständig seine Schreibtafel bey der Hand, um jedes dienliche, das er sah und hörte,

*) *Traité de la peint.* Chap. XVI.

**) *S. Einbildungskraft II Th. S. 13.*

wo es immer seyn mochte, sogleich zum künftigen Gebrauch aufzuschreiben. Eben so machen es viele Mahler und Zeichner, die beständig Papier und Bleystift bey sich tragen, da ihnen dann bisweilen eine Wolke, bisweilen ein Mensch, den kein andrer würde angesehen haben, zu Erfindung eines guten Gemäldes Gelegenheit giebt. Auch ein mittelmäßiges Genie kann auf diese Weise zu sehr glücklichen Erfindungen kommen; wie aus vorhandenen Beyspielen könnte gezeigt werden.

Dieses sind die zwey Hauptwege zu guten Originalerfindungen zu kommen; man kann aber auch auf mehrerley Arten durch Nachahmungen erfinden. Ein Gegenstand hat oft mehr als eine Seite, nach der man ihn interessant findet. Wer also bey Betrachtung schon vorhandener Werke der Kunst, die mehreren Seiten des Hauptgegenstandes erforschet, kann auf Erfindungen kommen, wenn er die ganze Sache aus einem andern Gesichtspunkt betrachtet. Wer z. B. ein Gemälde von der Kreuzigung Christi vor sich hat, darin der Mahler zur Hauptabsicht gehabt, die verschiedenen Eindrücke vorzustellen, die diese Handlung auf die Freunde des Gekreuzigten gemacht: so könnte er leicht auf den Einfall kommen, die ganze Handlung in Absicht auf den Eindruck auf seine Feinde zu behandeln; und um alles interessanter zu machen, würde er hiezu den Augenblick wählen, da das Wunder des Erdbebens dabey geschieht. Die Erfindung wäre gut, und bloß aus einer Art der Nachahmung entstanden. Wer durch diesen Weg erfinden will, der muß sich in den vor ihm liegenden Werken bestimmte Begriffe von der Erfindung derselben, und von dem Zweck, dahin alles abzielt, machen, und dann einen andern, wozu dieselbe Materie mit gewissen Veränderungen sich eben so gut schicket, entdecken.

defen. So geschieht es in der Kunst gar oft, daß dieselben Sätze oder Gedanken, in einer andern Verweigung oder in anderm Zeitmaße sehr geschickt sind, ganz andre Empfindungen auszudrücken. Wer dieses bemerkt, macht durch Nachahmung eine Erfindung.

Eben so leicht kann man auf neue Erfindungen kommen, wenn man bey schon vorhandenen Werken einige Hauptumstände wegläßt, oder andre Hauptumstände hinzuthut; oder wenn man mit Beybehaltung des Hauptinhaltes und des Geistes der Vorstellung einen andern Stoff wählet. So hat mancher dramatische Dichter den Geist, oder den Haupteindruck seines Drama von einem andern genommen, und eine neue Fabel dazu erdacht; wie Voltaire, der das, was Shakespear in der Fabel des Hamlets vorgestellt, in die Fabel der Semiramis eingekleidet hat.

Also sind gar vielerley Wege zu Erfindungen in den Künsten zu gelangen; dazu, außer den Talenten, die von der Natur gegeben werden, ein unaufhörliches Studium der Kunst, und der schon vorhandenen Werke derselben, das hauptsächlichste beiträgt.

Was bis hieher von der Erfindung gesagt worden, betrifft den Hauptstoff, oder die Materie im Ganzen betrachtet; es kann aber jedes auch auf die Erfindung einzelner Theile angewendet werden. Jeder Haupttheil eines Werks macht doch einigermaßen wieder ein Ganzes aus, dessen besondere Theile eben wieder so erfunden werden, wie die Haupttheile selbst aus Betrachtung des Ganzen erfunden worden. Ohne Zweifel kommen dem Künstler Fälle vor, wo ihm die Erfindung einzelner Theile so schwer wird, als die Erfindung des Ganzen und wo der Mangel eines kleinen schätzblichen Theiles das ganze

Werk aufhält. Da ist ihm zu rathen, nur nicht ängstlich zu seyn und sich Zeit zu nehmen. Die Erfindung läßt sich nicht erzwingen, und gelingt oft durch die ernstlichsten Bestrebungen am wenigsten. Man weiß die Geschichte des Zealces *), der mit seinem ganzen Gemälde fertig war, bis auf den Schaum, den er an dem Maule des Pferdes ausdrücken sollte. Aber man ist nicht allemal so glücklich, wie er war. Das Beste hiebey ist, den Schwierigkeiten nachzugeben, nichts erzwingen zu wollen, und von der Arbeit zu gehen, sie sogar eine Zeitlang, als wenn man sie vergessen wollte, wegzulegen. Denn wo man so große Schwierigkeiten findet, da ist man allemal auf dem unrechten Weg, den man doch für den rechten hält. Also ist das Beste, daß man sich aus dieser falschen Fassung oder Stellung heraussetze. Ein dunkler Begriff dessen, was man sucht, bleibt deswegen doch immer dunkel in unserer Vorstellung; allmählig nimmt die Sache eine andre Wendung, und mit angenehmer Bewunderung erfährt man nachher, daß das, was man durch großes Bestreben nicht hat finden können, sich von selbst auf die natürlichste Weise darbietet.

Es ist eine anmerkungswürdige Sache, und gehört unter die andern psychologischen Geheimnisse, daß bisweilen gewisse Gedanken, wenn man die größte Aufmerksamkeit darauf richtet, sich dennoch nicht wollen entwickeln oder klar fassen lassen; lange hernach aber sich von selbst, und wenn man es nicht sucht, in großer Deutlichkeit darstellen, so daß es das Ansehen hat, als wenn sie in der Zwischenzeit, wie eine Pflanze, unbemerkt fortgewachsen wären und nur auf einmal in ihrer völligen Entwiklung und Blüthe da stünden. Mancher Begriff wird allmählig reif in uns,

*) Plin. Hist. Nat. L. XXXV. 10.

und, und löset sich dann gleichsam von selbst von der Masse der dunkeln Vorstellungen ab und fällt aus Licht hervor. Auf dergleichen glückliche Ausßerungen des Genies muß sich jeder Künstler auch verlassen, und wenn er nicht allemal finden kann, was er mit Fleiß sucht, mit Geduld den Zeitpunkt der Reife seiner Gedanken abwarten.

Man rechnet oft auch die Wahl und Anordnung der Theile noch zur Erfindung des Werks; es ist aber von diesen Stücken der Kunst besonders gesprochen worden. Durch die Erfindung im eigentlichen Verstande werden nur die Theile herbey geschafft, und oft viel mehr, als nöthig sind. Durch die Wahl werden die schicklichsten ausgesucht und die übrigen verworfen, und durch die Anordnung werden sie zum besten Ganzen verbunden.

Es scheint noch hieher zu gehören, daß von Beurtheilung der Erfindungen gesprochen werde. Nach dem oben festgesetzten Begriff besteht die Erfindung allemal in Ausdenkung der Mittel, die zum Zweck führen, oder in der guten Anwendung einer schon vorhandenen Sache zu einem bestimmten Zweck. Es muß also in jedem guten Werk der Kunst ein Zweck zum Grund liegen, durch welchen alles vorhandene bestimmt worden ist. Wo kein Zweck zu entdecken ist, da läßt sich auch von der Erfindung nicht urtheilen. In der That trifft man auch oft Werke der Kunst an, deren Urheber selbst keinen bestimmten Zweck mögen gehabt haben, in denen folglich gar keine Erfindung liegt; die Theile sind von ungefähr so zusammen gekommen, wie die Phantasie des Künstlers, ohne irgend einem Leitfaden zu folgen, sie herangebracht hat; und es kann auch geschehen, daß der, welcher das Werk beurtheilet, nicht im Stande ist, den darin liegenden bestimmten Zweck

zu entdecken. Hier ist aber von dem Urtheil des Kenners die Rede, wo dieser nach genauer Betrachtung nichts entdeckt, wodurch die Theile des Werks zusammenhangen oder wohin die Erfindung des Künstlers zielt; da kann man mit Grund vermuthen, daß die Erfindung selbst schlecht sey. Ist aber der Zweck des Werks sichtbar, so erkennet man den Werth der Erfindung aus der Nützlichkeit der Mittel, zum Zweck zu führen. Bey einer antiken Statue weiß man entweder, was der Künstler dadurch hat vorstellen, welchen Gott oder Helden er hat abbilden wollen, oder man kann dieses aus genauer Betrachtung des Werks selbst schließen. In dem letzten Fall ist wenigstens etwas Gutes in der Erfindung; denn daß man die Bedeutung des Werks erkennt, beweist schon, daß der Künstler in diesem Stück seinen Zweck nicht verfehlt habe. Im ersten Fall erkennet man den Werth der Erfindung, wenn in dem Werk alles mit dem Begriff der Sache übereinkommt. Ein Gemälde, von dem niemand errathen kann, was der Mahler hat vorstellen wollen, ist gewiß in Absicht auf die Erfindung schlecht, wie gut sonst immer Zeichnung und Colorit darin seyn mögen; weiß man aber, was der Mahler hat vorstellen wollen, findet aber dabey, daß er den Zweck durch das, was im Gemälde ist, nicht wol hat erreichen können, so ist auch alsdann die Erfindung mißgerathen. Es finden sich aber verschiedene hieher gehörige Betrachtungen an einem andern Ort dieses Werks weiter ausgeführt *).



Von der Fähigkeit zu erfinden, als einem Gesandte und Kennzeichen von Genie, handelt M. Gerard in s. Schrift
über

*) S. Werke der Kunst.

über das letztere, S. 9. u. f. der Uebers. — so wie auch H. Ebdel, in f. Geschichte des menschlichen Verstandes, S. 25 u. f. die vornehmste Eigenschaft des Geistes in Erfindung setzt. —

Von der Erfindung überhaupt: Einleitung in die Erfindungskunst von E. Eder Ebdel, Bresl. 1760. 8. (Das Werk enthält einzelne ganz gute Stellen; aber, der Verf. hat sich, wie schon in den Literaturbr. Th. 8. S. 334. u. f. bemerkt worden ist, öfterer aus der allgemeinen in die gemeine Logik verloren.) — Das erste Kap. des 2ten Buches, in der Art de sentir et de juger, S. 71 der Strassb. Ausg. von 1788 (sehr altgültig.) —

Von der Erfindung in Rücksicht auf Poesie: Dialogi di Messer Al. Lionardi, della inventione poetica, ed insieme quanto alla istoria et all' arte oratoria s'appartienne, et del modo di finger la favola, Ven. 1554. 4. (Der Gespräche sind zwei; und der Verfasser schlägt, als das beste Mittel zur Erfindung, Kenntniß in der Moral, in der Geschichte, und in der Naturkunde überhaupt vor.) — In dem 1ten B. der Elementens de Poesie franc. Sec. Part. Sect. 1 u. f. wird von der Erfindung, und den Gegenständen der dichterischen Erfindung, als Gedanken, und Schilderungen aller Art (portraits und peintures), gehandelt. — Das 8te Kap. des ersten Bds. von Marmontels Poetique franc. S. 316. Ausg. führt die Ueberschrift, De l'invention; über der Verf. befreitet mehr, was andere darüber gesagt haben, und vorzüglich den Werth von der Erfindung überhaupt (um den Poeten zu retten), als daß er lehrreiche Dinge darüber sagte. — Von Erfindung im Drama, und wie das Genie und der Witz erfindet, oder erschichtet, handelt G. E. Lessing, in f. Dramaturgie, bey Gelegenheit der Rodogune des J. Corneille, St. XXXI u. f. St. LXX u. f.

Von Schriften über die Erfindung, in Rücksicht auf die eigentliche Rede, gehören, außer den, von H. Götzer angeführten, noch hierher: M. T. Cicero-

nis Rhetoricor. f. de Inventione rhetorica, Lib. II. in den versch. Ausg. f. W. — Rod. Agricola de Inventione, Col. 1518. 8. Par. 1557. 8. — Bucoldianus de amplificationibus et inventionibus, Lib. III. Lugd. B. 1534. 8. — Dav. Chytraci de Inventione rhetor. Lib. Vireb. 1538. 8. — Plac. Vincentii Promptuarium triplex inventionis, bey f. Access. rhetor. Artis Aristotel. Hamb. 1636. 8. — De arte invenendi, Dissertat. D. Daschitzkii, Viteb. 1699. 4. — De invent. rhetor. scr. Frd. Sidel, Jen. 1712. 4. — Auch wird noch in den mehresten Anweisungen zur Redekunst, als in dem 1ten und 3ten Kap. des 2ten Bdes. der Princ. pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. — in Prietleys Vorlesungen über Redekunst und Critik, S. 6 der 2. Uebers. — und v. a. m. davon gehandelt. —

Von Erfindung, in Ansehung der bildenden Künste, handeln: Eud. Dolce, in dem Dial. della Pittura, S. 150 der Ausg. von 1735. — Gioab. Armenini, im 9ten Kap. des 1ten Buches f. Veri precepti della pittura, S. 42. der Ausg. von 1678. — Franc. Lana, in dem 1ten Kap. f. Prodromo, Bresl. 1670. f. — Der Abt Giovandr. Pozzarini, in dem 2ten B. S. 97. der Nuova Raccolta d'opuscoli scientif. et filol. Pez. 1763. u. f. 4. Deutsch in dem Zusiechenen, Nürnberg. 1763. 8. N. 10. — Algarotti, in f. Versuch über die Mahleren, S. 120 der 2. Uebers. Cassel 1769. 8. — De Piles, in dem Cours de Peinture par principes S. 39. der Amst. Ausg. von 1767. — — Fr. Junius, im 1ten Kap. des 3ten Buches f. W. De Pictura Veter. S. 137 der Ausg. von 1694. f. — — Richardson, in f. Abhandl. von der Mahleren, S. 31 der 2te Uebers. Amst. 1728. 8. — — Hagedorn in der 1ten u. f. f. Betrachtungen über die Mahleren, S. 147. u. f. — Drestrio, im 22ten Abchn. T. 1. S. 235. — — Als Anleitung zu Erfindungen können dienen: Nouveaux sujets de Peint. et de Sculpture, Par. 1755. 12. — Tableaux tirés de l'Iliade, et de l'Odis-

l'Odissee d'Homère, et de l'Eneide de Virgile, Par. 1757. 8. von dem Gr. Caylus. — Histoire d'Hercule le Thebain . . . à laquelle on a joint l'Histoire des tableaux qu'elle peut fournir, Par. 1758. 8. von ebend. — Histoire universelle, traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter, ou Tableaux de l'Histoire enrichis de connoissances anal. à ces talens, p. G. Andre Bardon, Par. 1763. 12. 3 B. u. a. m. — Auch gehört noch im Ganzen: Unterschiedene eigene Erfindungen der größten Maler und Kupferstecher von D. Herrliberger, Zür. 1744. f. und — Ermunterung zur Lectüre an junge Künstler, von J. v. Sonnenfels, Wien 1768. 8. hieher. — —

Uebrigens handelt das, von H. v. Murr, in f. Bibl. de Peinture, S. 507 angeführte Werk: Polyphile, ou le tableau des Inventions . . . par Berroald, P. 1600. 4. keinesweges, wie man glauben sollte, von der Erfindung; es ist nichts, als die französische Uebersetzung, bey dem Art. Baukunst, S. 324 angeführten Hypnerotomachia Poliphili. — —

E r g ö s s e n d.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort scheint, wie manches andre, womit man gewisse Gattungen angenehmer Gegenstände ausdrückt, in seiner Bedeutung noch nicht völlig bestimmt zu seyn. Darum sey uns erlaubt, es hier zur Bezeichnung derjenigen Gegenstände, besonders derjenigen Werke der Kunst anzuwenden, deren Absicht bloß auf Erweckung angenehmer Empfindungen von jeder Art geht, die auf nichts fortdauerndes abzielen, oder bey denen man keinen andern Zweck, als den Genuß selbst hat; Werke, die zu nichts, als einem angenehmen Zeitvertreib dienen können. So sind, nach einiger Kunstlicher Meinung, alle schönen Künste bloß zum Ergötzen.

Der Künstler, der überall die Natur zur Lehrerin annehmen muß, kann ihr auch hierin folgen. Es ist auch bey einem mittelmäßigen Grad der Beurtheilungskraft nicht zu verkennen, daß die Natur bey dem Angenehmen und Unangenehmen, das sie in ihre verschiedenen Werke gelegt hat, fast durchgehends höhere Absichten habe, als den bloßen Genuß; dennoch aber scheint manches bloß auf das Ergötzen abzielen. Die liebliche Mannigfaltigkeit der Farben, wodurch die verschiedenen Ausichten in der Natur so reizend werden, scheint nichts, als den bloß ruhigen Genuß der angenehmen Empfindung, die sie erwecken, zur Absicht zu haben. Auch liegt es in dem allgemeinen Gefühl der Menschen, diese liebliche Scene dazu zu brauchen. Welchem Menschen von gesundem Gemüthe wird es einfallen, den zu tadeln, der beim Spazierengehen bloß die Absicht hat, die angenehmen Eindrücke der sanften Frühlingsluft, und der mannigfaltigen Lieblichkeiten der ländlichen Scenen zu genießen, und bloß das Vergnügen des Genusses dabey zu suchen? Eben dazu kann man auch die mannigfaltigen Scenen der sittlichen Natur gebrauchen. Auch ohne Rücksicht auf engere Verbindungen der Freundschaft und gegenseitige Unterstützung oder Beförderung nützlicher Geschäfte, genießt selbst der weiseste Mensch das Vergnügen einer guten Gesellschaft, bloß dieses Genusses halber.

Also ist wol kein Zweifel, daß nicht auch die schönen Künste dazu dienen können, und daß nicht Werke, die bloß ergötzend sind, unter die guten Werke der Kunst sollten aufzunehmen seyn. Daß aber dieses der einzige Zweck der schönen Künste seyn sollte, kann viel weniger zugestanden werden, als die Verbanung des bloß Ergötzens. In der Natur ist es
sehe

sehr selten, daß das Angenehme ohne die höhern Absichten des Nützlichen vorhanden ist. Wenigstens hat das Ergözendes beständig die gute Wirkung, daß es dem Gemüth die Munterkeit, und dem Körper die Gesundheit unterhält.

Darum nehme man der Kunst die Ehre nicht, eine wahre Nachahmerin der Natur zu seyn, und das Nützliche zum Hauptendzweck zu haben. Man sage dem Künstler, daß er Angenehmes oder Unangenehmes in die Gegenstände verflechten müsse, nach dem das Interesse der Menschlichkeit erfordert, daß sie gesucht oder vermieden werden. Dieses muß er vornehmlich da thun, wo die Natur, die bloß aufs Allgemeine sieht, es nicht thun konnte. Zu natürlichen und animalischen Geschäften braucht man selten durch die Kunst ermuntert zu werden; dafür hat die Natur selbst hinlänglich gesorgt; für die verschiedenen politischen Veranstaltungen, die bey jedem Volk und in jedem Zeitalter, nach zufälligen Umständen anders sind, konnte sie nicht besonders sorgen, und darin erwartet sie die Hülfe der Kunst.

Nach diesem Grundsatz also schränken wir den Gebrauch des bloß Ergözendes ein, ohne dasselbe aus dem Gebiet der Kunst wegzuweisen. Aber wir fordern von dem Künstler, der bloß ergözen will, daß er es als ein Mann von Geschmack thue, als einer der sich bewußt ist, daß er Männer und nicht Kinder vor sich hat. Das Ergözendes kann schätzbar, aber auch sehr verächtlich seyn. Es erfordert einen Mann von Verstand und Geschmack; und wie es weit leichter ist für eine Familie, deren Berrichtung und Lebensart man kennt, ein gutes und bequemes Haus zu bauen, als etwa ein kleines Gebäude, das eine gute Aussicht machen und überhaupt

Zweyter Theil.

die Annehmlichkeit eines Gartens vermehren soll: so ist es auch weniger schwer, in andern Künsten ein Werk von genau bestimmter Absicht, als ein bloß zum Ergözen dienendes zu erfinden. Es erfordert viel Geschmack, einen feinen Witz und mannigfaltige Erfahrung, die man aus dem Umgang mit den feinem Köpfen, die in den verschiedenen Ergöglichkeiten schon das Beste gefunden haben, erlangt, um in dieser Art etwas schätzbares hervorzubringen. Der eingeschränkteste Mensch kann eine an sich wichtige Sache so vortragen, daß die Erzählung interessant wird; aber ohne wichtige Gegenstände der Unterredung unterhaltend zu seyn, ist nur den feinsten Köpfen gegeben.

Erhaben.

(Schöne Künste.)

Es scheint, daß man in den Werken des Geschmacks überhaupt dasjenige Erhaben nenne, was in seiner Art weit größer und stärker ist, als wir es erwartet hätten; weßwegen es uns überrascht und Bewunderung erweket. Das bloß Schöne und Gute in der Natur und in der Kunst, gefällt, ist angenehm oder ergözend; es macht einen sanften Eindruck, den wir ruhig genießen; aber das Erhabene wirkt mit starken Schlägen, ist hinreißend und ergreift das Gemüth unwiderstehlich. Diese Wirkung thut es nicht bloß in der ersten Ueberraschung, sondern anhaltend; je länger man dabey verweilet und je näher man es betrachtet, je nachdrücklicher empfindet man seine Wirkung. Was eine liebliche Gegend, gegen den erstaunlichen Anblick hoher Gebirge, oder die sanfte Zärtlichkeit einer Idyl, gegen die rasende Liebe der Sappho, das ist das Schöne gegen das Erhabene.

③

Es

Es ist demnach in der Kunst das Höchste, und muß da gebraucht werden, wo das Gemüth mit starken Schlägen anzugreifen, wo Bewunderung, Ehrfurcht, heftiges Verlangen, hoher Muth, oder auch, wo Furcht und Schrecken zu erwecken sind; überall wo man den Seelenkräften einen großen Reiz zur Wirksamkeit geben, oder sie mit Gewalt zurückhalten will. Deswegen ist die nähere Betrachtung desselben, seiner verschiedenen Sattungen, der Quellen, woraus es entspringt, seiner Behandlung und Anwendung, ein wichtiger Theil der Theorie der schönen Künste.

Da überhaupt das Erhabene wegen seiner Größe Bewunderung erweckt, diese aber nur da entsteht, wo wir die Größe wirklich erkennen, so muß die Größe des erhabenen Gegenstandes nicht völlig außer unsern Begriffen liegen; denn nur da, wo wir noch einige Vergleichung anstellen können, entsteht die Bewunderung der Größe. Das völlig unbegreifliche rührt uns so wenig, als wenn es gar nicht vorhanden wäre. Wenn man uns sagt: Gott habe die Welt aus Nichts erschaffen, oder Gott regiere die Welt durch bloßes Wollen, so fühlen wir gar nichts dabei, weil dieses gänzlich außer unsern Begriffen liegt. Wenn aber Moses sagt: *Ihr sprach Gott, es werde Licht!* und das Licht ward; so gerathen wir in Bewunderung, weil wir uns wenigstens einbilden, etwas von dieser Größe zu begreifen; wir hören befehlende Worte und fühlen einigermaßen ihre Kraft; und wenn man uns anstatt des bloßen göttlichen Willens, ein sinnliches Zeichen desselben sehen läßt, wie Homer und nach ihm Horaz thut, die uns ein Bild des Jupiters geben, *cuncta supercilio moventis*, der mit dem Auge winkt und dadurch alles in Bewegung setzt, so erstaunen wir über die Macht. Wer uns von der Ewig-

keit spricht und sagt, sie sey eine Dauer ohne Ende, der rührt uns wenig, weil wir nichts dabei denken; wenn aber Zeller singt:

Die schnellen Schwingen der Gedanken,
Wogegen Zeit und Schall und Wind
Und selbst des Lichtes Flügel langsam
sind,

Ernüden über dir und finden keine
Schranken.

so bekommen wir doch einigermaßen einen Begriff dieser unbegreiflichen Größe, indem wir sehen, daß sie das Höchste, so wir denken können, weit übersteigt. Wenn wir in einer Schlacht einen unbekannten Menschen aus den Gliedern heraustreten sahen, der allein das feindliche Heer schlagen wollte, so würden wir ihn für einen unsinnigen Prahler halten; wenn aber dieser Mann ein Nichtiges ist, wenn wir aus seinem Charakter, aus seiner Fassung, aus seinem Ton einigermaßen begreifen, daß er dem Unternehmen gewachsen seyn möchte, alsdann erstaunen wir über seinen Muth. So müssen wir für jedes Erhabene ein Maas haben, nach welchem wir seine Größe, wiewol vergeblich, zu messen bemüht sind. Wo dieses fehlt, da verschwindet die Größe, oder sie wird bloß zur Schwellst. Indem wir aber vermittelst des Maasses, das wir haben, die Größe des Erhabenen zu begreifen bemüht sind, erhebt sich der Geist oder das Herz; die Seele nimmt einen hohen Schwung, um sich zu jener Größe zu erheben. Daher kommt in einigen Fällen die Wirkung, die Verginius dem Erhabenen zuschreibt, wenn er sagt: „Natürlicher Weise wird die Seele durch das wahre Erhabene gleichsam erhöht, und indem sie selbst einen hohen Schwung bekommt, mit Vergnügen und großen Gefinnungen erfüllt, als wenn sie das, was sie hört, selbst erfunden hätte.“ Dieses aber gilt nur von dem

*) Verginius vom Erhabenen im VII Abschn.

dem Erhabenen, das eine antreibende Kraft hat*); denn die von der zurückstoßenden Art ist, erweckt Furcht und Schrecken.

Um die Gattungen des Erhabenen näher zu betrachten, merken wir an, daß die Gegenstände der Bewunderung entweder auf die Vorstellungskräfte oder auf die Begehrungskräfte der Seele wirken. Denn wir bewundern die Dinge, zu deren klarer Vorstellung unsre Begriffe nicht hinreichen, und auch die, welche das Gefühl unserer Begehrungskräfte übersteigen.

Alle Gattungen der Vorstellungen, die, welche durch die Sinnen kommen, die von der Phantasie gebildet, und die vom Verstand erzeugt werden, können zur Bewunderung führen. Man kann die Majestät der Natur in den Alpen nicht ohne Bewunderung sehen; und wer solche Gegenstände würdig mahlen oder beschreiben kann, der erreicht das bloß sinnlich Erhabene, wie Haller:

Der sich die Pfeiler des Himmels, die
Alpen, die er besungen,
Zu Ehrensäulen gemacht **).

Noch weiter erstreckt sich das Erhabene der Phantasie, die uns eine zweyte sinnliche Welt erschafft. Durch diese Größe sind die Gemälde des Himmels und der Hölle, bey Milton und Klopstock, erhaben: welch erstaunlicher Reichthum der Phantasie in ihren Beschreibungen! Auch der Verstand hat erhabene Gegenstände; so geben uns die neuern Philosophen erhabene Begriffe von dem Weltgebäude, und von der Größe des göttlichen Verstandes: auch nennen wir die Wahrheiten und Betrachtungen erhaben, da durch wenige Begriffe eine weite Gegend in dem Reich der Wahrheit helle wird.

Wir bewundern die Gegenstände, der Vorstellungskräfte wegen der

Menge, und des Reichthums der Dinge, die uns auf einmal vorschweben und die wir zu fassen nicht vermögend sind, die sehr viel weiter gehen, als wir folgen können; oder wir bewundern sie aus Ueberraschung, weil sie unsrer Erwartung entgegen laufen, weil wir etwas widersprechend scheinendes für wahr erkennen. Wenn das Große klein, das Kleine groß wird; wenn aus Unordnung und Verwirrung Ordnung entsteht: so ist es ein erhabener Gedanken für die, welche die Richtigkeit desselben einigermaßen einsehen, daß aus aller scheinenden Unordnung in der physischen und sittlichen Welt, die schönste Ordnung im Ganzen bewirkt wird. Und wenn Pope von Gott sagt: er sehe mit gleichem Blick eine Wasserblase und Welten in Staub verfliegen; oder Haller von seiner Ewigkeit singt:

Der Sternen stille Majestät,
Die uns zum Ziel befestigt steht,
Eilt von dir weg wie Gras an schwülen
Sommertagen;

Wie Rosen, die am Mittag jung,
Und welk sind vor der Dämmerung,
Eilt von dir weg der Angelftern und
Wagen.

so kommt das Erhabene dieser Gedanken aus der wunderbaren Vergleichung dessen, was wir als das Größte der körperlichen Welt kennen, mit dem Kleinsten; wodurch wir erst die wunderbare Größe Gottes einigermaßen erkennen, gegen den eine ganze Welt und ein Stäubchen gleich groß sind. So gränzet es auch an das Erhabene, wenn der eben angeführte Dichter in seinem Gedichte von dem Ursprung des Uebels, nachdem er eine reizende Beschreibung von der Natur gemacht hat, plötzlich ausruft:

Und dieses ist die Welt, worüber Weise
klagen!

Oder wenn Cicero ausruft: Welch trauriges Schauspiel, der Erhalter des Vaterlandes ist gezwungen,

*) S. Kraft.

**) Klein im Frühling.

es zu verlassen, und die es vertragen haben, bleiben ruhig darin *)! Dieses ist also die eine Gattung des Erhabenen, das unsre Vorstellungskräfte mit Gewalt angreift.

Die andre Gattung wirkt die Bewundrung durch das Gefühl des Herzens. Indem wir andrer Menschen Empfindungen, Leidenschaften, innerlich wirkende Kräfte oder äußerlich ausbrechende Handlungen, mit unserm Gefühl vergleichen und gegen das halten, was wir zu thun vermögend sind, so entsteht allemal Bewundrung, wenn wir Kräfte sehen, die weit über die unsrigen gehen, oder deren Größe wir nicht anders, als durch eine außerordentliche Anstrengung unsers eigenen Gefühls, fassen können. Eben dieses geschieht auch, wenn wir im Guten oder Bösen etwas sehen, das unsre Empfindung gleichsam bestürzt. Daher entsteht das Erhabene in den Gesinnungen, in den Charakteren, in den Handlungen, und auch in den leblosen Gegenständen der Empfindung.

Die Empfindungen der Ehre, der Rechtschaffenheit, der Liebe des Vaterlandes können so stark seyn, daß sie unsre Bewundrung erweken; und alsdenn nennen wir sie erhaben. So ist die Großmuth erhaben, die schwere Beleidigungen verzeiht, wie wenn Augustus zum Cinna, der in eine Verschwörung gegen ihn getreten war, sagt: Laß uns Freunde seyn Cinna **)! der hohe Muth des Hohenpriesters Joab, der bey den gefährlichsten Umständen, womit man ihn erschrecken will, ruhig sagt: Ich fürchte Gott, Abener, und kenne keine andere Furcht †). So hat die Standhaftigkeit des Nilo etwas Erhabenes, von dem Cicero sagt: er halte nur den Ort für den Ort

der Verbannung, wo es nicht erlaubt ist tugendhaft zu seyn *). Dieses ist das Erhabene in den Gesinnungen und Charakteren, wodurch Männer von hoher Sinnesart, die weit über die gemeine Tugend erhaben sind, unsre Bewundrung verdienen, und wovon man vornehmlich in der griechischen und römischen Geschichte sehr viele Beispiele findet.

Dieses Erhabene hat auch im Bösen statt, weil selbst in der Gottlosigkeit etwas Bewundrungswürdiges seyn kann. Die Unrede, womit Satan **) nach seinem Fall die Hölle grüßt, hat etwas Erhabenes: „Seyd gegrüßt, Schrecknisse; dich grüß ich, unterste Welt, und dich tiefste Hölle. Empfange deinen neuen Einwohner; einen, der ein Gemüth mit sich bringt, das weder Ort noch Zeit zu verändern vermag. Das Gemüth ist sein eigener Platz und kann in ihm selbst einen Himmel aus der Hölle, und eine Hölle aus dem Himmel machen. — Wenigstens werden wir hier frey seyn; der Allmächtige hat hier nicht gebaut, was er uns mißgönnen sollte; er wird uns hier nicht verjagen.“ Von dieser Art ist auch die, anderswo angeführte Rede des Leokles †), die Rede des Ajax ††), der einigermaßen dem Jupiter Trotz bietet, die erhabene Bosheit des Kaiphas und des Philo in Klopstoks Messias. Jede wirkende Kraft von außerordentlicher Größe hat etwas Bewundrungswürdiges. Die Stärke des Gemüths, das sich durch nichts niederdrücken läßt, eine Kühnheit, die keine Gefahr achtet, ein Muth, den kein

*) Est quodam incredibili robore animi septus; exilium ibi esse putat, ubi virtutem non sit locus. Orat. pro T. An. Milone.

**) Im I Buch von Miltons verlorrenem Paradies.

†) S. Aeschylus S. 25.

††) II. E. v. 645. ff.

*) Philip. X.

**) Im Trauerspiel des Corneille, Cinna.

†) Im Trauerspiel des Racine, Abasie.

kein Hinderniß überwältiget, hat etwas Großes, wenn gleich diese Stärke nicht gut angewendet wird. Das Böse darin ist zufällig; das Gute wesentlich. Ein großmüthiger Bösewicht kann bald gut werden, und durch einen kleinen Schritt zu einer ehrwürdigen Größe gelangen; aber wenn die Stärke des Geistes und die Kräfte der Empfindung fehlen, wenn gleich sonst im Gemüth nichts Böses vorhanden wäre, der bleibt in der sittlichen Welt immer ein geringschätzbares Geschöpf.

Wie die hohe Sinnesart, die das Gemüth bey den wichtigsten Vorfällen, selbst bey dem stürmenden Ungewitter der Gefahren und des Unglücks in bewunderungswürdiger Ruhe zu erhalten vermag, etwas Erhabenes hat, so können im Gegentheil auch die Leidenschaften eine wunderbare und erstaunliche Wirksamkeit hervorbringen. Bey der stillen Größe der hohen Gefinnungen bewundern wir die Stärke der Seele, die sich bey den heftigsten Anfällen in Ruhe zu erhalten vermag; bey der Heftigkeit gewisser Leidenschaften zieht die, unsere Erwartung übertreffende Wirksamkeit, die alles überwältigende Kraft derselben, unsere Bewunderung nach sich. Jene ruhige Größe gleichet den majestätischen Gebirgen, von denen einer unsrer Dichter singt:

So stehet ein Berg Gottes,
Den Fuß in Ungewittern,
Das Haupt in Sonnenstrahlen *).

Diese wirksame Größe hingegen ist wie ein gewaltiger Strom, der alles, was ihm in Weg kommt, mit sich fortreißt. So ist die Wuth des Achilles im Streit, den auch die verschlingenden Wellen des Kantharus nicht zurückhalten, oder die erstaunliche Rachgier des Coriolans in Thomsons Trauerspiel **). — Gieb

mir den untersten Rang in dem Meer; ganz Italien soll dennoch erfahren und allen künftigen Zeiten soll die Stimme des Gerüchts es sagen, daß ich zugegen gewesen, daß Coriolan dem Meer der Volscher beygestanden, als das weit herrschende Rom der Erde gleich gemacht worden. — So viel Stärke konnte man von keinem Menschen erwarten.

Selbst die überwältigenden Leidenschaften können, wenn sie starke Seelen betreffen, etwas Erhabenes zeigen. Wer kann ohne Schauern den Schmerz des Hiobs ansehen, da er die Stunde seiner Geburt verflucht, oder das erstaunliche Leiden des sterbenden Herkules *), oder den Jammer des Philoketes **), oder die erschreckliche Duval des Abadons f)? Selbst die Liebe, wie sie die Sappho oder die Clementina martert, setzt in Erstaunen. In jenen muthigen Leidenschaften ist das Gemüth selbst der Gegenstand der Bewunderung; hier aber bewundern wir die Größe des Gegenstandes, der das Leiden hervorbringt, und den wir in der leidenden Seele als in einem Spiegel erblicken. Man kann eine ähnliche Wirkung durch Vorbildung des Gegenstandes selbst erreichen. Nämlich die überwältigenden Leidenschaften, wobey die Seele bloß leidend scheint, können, wie so eben angemerkt worden, erhaben geschildert werden; man kann aber das Erhabene auch durch die Gegenstände dieser Leidenschaft selbst erreichen, indem anstatt

G 3

Give me the lowest rank among your troops;

All Italy will know, the voice of fame
Will tell all future times, that I was
present,

That Coriolanus in the Volscian Army
Assisted when imperial Rome was
sack'd.

*) Namier in der Cantate vom Tode Jesu.

**) O! it imports not which of us commands.

*) Sophocl. Trachiniae vl. 1010 u. ff.

**) Sophocl. Philoct. vl. 747 u. ff. 941 u. ff.

f) Mepias II Gesang.

der Furcht, des Schreckens, der Verzweiflung, die Gegenstände, von denen diese Leidenschaften entstehen, geschildert werden; so ist Miltons Beschreibung der Hölle erhaben furchtbar.

Dieses sind also die verschiedenen Gattungen des Erhabenen in der sichtbaren und unsichtbaren Natur. Nicht nur die Beredsamkeit und die Dichtkunst, sondern auch die zeichnenden Künste, haben den Ausdruck desselben in ihrer Gewalt. Es ist keine Gattung desselben, die Raphael nicht erreicht hätte, und wir wissen sowol aus den Zeugnissen der Alten, als aus dem Ansehen, das übrig geblieben, daß die alten Bildhauer das Erhabene der Sinnesart und der Charaktere in einem hohen Grad erreicht haben; daß sie im Jupiter die göttliche Majestät, in der Minerva die Weisheit u. s. f. auf eine erhabene Weise sichtbar zu machen gewußt haben. In einem einzigen Stük scheinet den neuern Künstlern der Ausdruck des Erhabenen zu fehlen: wo sie nämlich die Gottheit abbilden wollen. Wenigstens ist mir kein erträgliches Bild davon bekannt, wo nämlich die Gottheit unmittelbar vorgestellt wird. Denn sonst haben wir allerdings Gemälde, die von der Größe und Majestät Gottes mittelbar erhabene Vorstellungen enthalten, wovon das große Gemälde von Raphael, das insgemeln das Sakrament genennt wird, ein sündtrefliches Beispiel ist. Selbst der Baukunst kann man das Erhabene nicht ganz absprechen. Wenn gleich unsre Baumeister es nicht erreichen, so läßt sich doch fühlen, wie durch Gebäude gewaltige Eindrücke von Ehrfurcht, von Macht und Größe, und auch von schauerndem Schrecken zu bewirken wären. Auch die Musik ist nicht vom Erhabenen entbloßt;

sie hat das Erhabene der Leidenschaften, auch wol die ruhige Größe der Seele in ihrer Gewalt. Händel und Graun haben es oft erreicht. Wer sich davon überzeugen will, darf von dem ersten nur Alexanders Fest, und von dem zweyten die Oper Iphigenia hören.

Nun ist auch noch zu bemerken, daß ein Gegenstand entweder durch seine innerliche Größe erhaben ist, oder daß er durch die besondere Weise, wie er vorgestellt wird, seine Größe bekommt; jenes könnte man das wesentlich Erhabene, dieses das zufällige nennen. Es giebt Dinge, die wir nur geradezu erkennen oder empfinden dürfen, um sie zu bewundern. Wer sich einen Begriff von dem Weltgebäude machen kann, wird gewiß das Erhabene darin fühlen. So wird man auch bey jeder Aeußerung einer hohen Sinnesart, wenn man sie nur zu empfinden vermag, in eine Art des Entzückens gesetzt; und jede große schreckhafte Begebenheit macht bestürzt, wenn man sie nur, wie sie ist, sieht oder erzählen höret. Aber eine Vorstellung, die man sehr oft, ohne merkliche Wirkung davon zu empfinden, gehabt hat, kann uns in einem Licht, oder in einer Wendung gezeigt werden, wo sie den lebhaftesten Eindruck macht. So sind die schon angeführten Vorstellungen von der Ewigkeit und von der unermesslichen Größe Gottes. Denn obshon beyde Gegenstände an sich groß sind, so ist es sehr schwer sich ihre Größe mit einiger Klarheit vorzustellen: dazu hat uns das Genie des Dichters geholfen. So ist es eine gemeine, uns sehr wenig rührende Wahrheit, daß die Großen der Erde so wie gemeine Menschen sterblich sind; aber sie nähert sich dem Erhabenen, wenn Horaz sie also ausdrückt:

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turres *).

Daß nach dem Tode aller Unterschied des Ranges und der Würde wegfällt, ist ein gemeiner Gedanke; aber in einer arabischen Erzählung bekommt er etwas Wunderbares und Erhabenes. Der berühmte Caliph Harun Al-Raschid begegnete einem Einsiedler, der einen Totenkopf mit Aufmerksamkeit zu betrachten schien. Was machst du damit? sagt der Caliph. Der Einsiedler: — ich suche zu entdecken, ob dieses der Schädel eines Bettlers oder eines Monarchen sey? Eine bewundernswürdige Einkleidung einer ganz bekannten Wahrheit. Auch Gedanken, die schon an sich groß und erhaben sind, können durch die Einkleidung noch einen höhern Grad desselben erreichen. Es ist an sich schon etwas großes, sich den wahren Philosophen als einen Menschen vorzustellen, der durch sein Nachdenken das menschliche Geschlecht erleuchtet; aber noch wunderbarer wird dieses durch die Art, wie sich Kleist ausdrückt:

Die, deren nächtliche Lampe den ganzen Erdball erleuchtet **).

Hier ist wesentlich und zufällig erhabenes zugleich. Dieses zufällig Erhabene ist das, was Longinus der Kunst zuschreibt, und davon er in Absicht auf die redenden Künste am ausführlichsten und gründlichsten handelt. Nachdem er angemerkt hat †), daß dieses Erhabene durch grammatische und rhetorische Figuren; durch Tropen und andre mit Würde verbundene Ausdrücke; endlich bloß durch den Ton und Fall der Rede kann erhalten werden: so wendet er den größten Theil seines

Werks *) an, dieses durch eine Menge wol ausgesuchter Denkspiele zu erläutern. Wir empfehlen ein oft wiederholtes Lesen dieses Werks allen denen, die das Große und Erhabene im Ausdruck zu erreichen suchen.

Was Horaz vom Schreiben überhaupt sagt: daß man, um gut zu schreiben, erst gut denken müsse, kann insbesondere auf jede Gattung des Erhabenen angewendet werden. Wer es erreichen will, muß irgend eines der natürlichen Vermögen des Geistes, oder des Herzens, in vorzüglicher Größe besitzen. Ohne diesen Vorzug wird man weder selbst erhabene Vorstellungen oder Empfindungen hervorbringen, noch da, wo man sie antrifft, sich zu Nütze machen können. Das erste und vornehmste Mittel, sagt Longinus, das Erhabene zu erreichen, ist die natürliche Fähigkeit große Begriffe und große Gedanken hervorzubringen; das andre, starke und große Empfindungen zu haben. Wiewol nun der, dem die Natur diese Vorzüge versagt hat, sie durch keine Bemühung erlangt, so kann die natürliche Fähigkeit durch die Umstände der Zeit, durch Gelegenheit, durch Arbeit und Studium erhöht werden. Niemand bilde sich ein, daß Homer oder Demosthenes, Phidias oder Raphael das Erhabene, das wir an ihnen bewundern, allein der Natur zu danken haben. Den Saamen des Erhabenen legt die Natur in den Geist und in das Herz; daß er aber aufkeimet und Früchte zeuget, wird durch Ursachen bewirkt, die von außenher kommen.

Will man einen Beweis davon haben, so vergleiche man den Olympus oder den Tartarus des Homers mit dem Himmel und der Hölle Milton's; oder die philosophischen Gedanken des Lucretius mit denen, die wir bey

G 4

Pope

*) Od. I. 4. 13.

**) Im Frühling.

†) im VIII Abschn.

*) vom XVI bis zum XL Abschnitt.

Pope und Haller antreffen! Wer wird dem Homer die Erhabenheit der Phantasie und dem Lukretius die Stärke und Größe des Verstandes absprechen? Aber wie weit bleibt das Erhabene der homerischen Phantasie und der epikurischen Philosophie hinter dem, was wir in ähnlichen Fällen bei diesen Neuern antreffen, zurük? Das große Genie muß von außenher erhabene Nahrung haben, wenn es erhabene Früchte zeugen soll. Man bedenke, was für eine Menge großer Köpfe in dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert an der scholastischen Philosophie gearbeitet, und wie wenig große Wahrheiten sie gefunden haben! Es war das Unglük der Zeiten, daß so viel große Köpfe sich bloß an dialektischen Kleinigkeiten üben konnten. Auf eine ähnliche Weise erkläret der vorher angeführte Kunst-richter *), warum seine Zeiten das Erhabene der Beredsamkeit vermissen. Der vornehmste Grund, sagt er, liegt in der unseligen Habsucht, die unser ganzes Leben belagert, und sich aller Wirksamkeit bemächtigt. Denn die unersättliche Begierde nach Reichtum, thut er hinzu, an der wir alle krank darniederliegen, nebst Weichlichkeit und Wollust, halten uns in der Unterdrükung, ersticken alle männliche Stärke.

Es ist also nicht genug, daß der Künstler von der Natur die Anlage zum Erhabenen bekommen habe. Die Zeiten, darin er lebt, die Gegenstände, womit er sich beschäftigt, der Nationalcharakter seiner Zeitverwandten, und noch mehrere zufällige auf das Genie wirkende Dinge, müssen die glüklichen Anlagen unterstützen. Corneille, der die tragische Bühne in Frankreich zuerst in Würde gebracht, hatte gewiß die besten Anlagen zum Erhabenen; aber wie oft ist er nicht bloß schwülstig, wo

*) Longin im XLIV Abschn.

er hätte erhaben seyn können? Dieses ist den romanhaften Begriffen der ritterlichen Tapferkeit, die damals noch übrig waren, und bisweilen dem, was die Galanterie seiner Zeit abentheuerliches hatte, zuzuschreiben. Daher geschah es, daß er einigemal schwülstig oder platt wurde, wo er groß zu seyn glaubte. Was kann abgeschmackter seyn, als folgende Stelle:

Jason ne fit jamais de communes
maitresses,

Il est né seulement pour charmer
des Princesses,

Et haïroit l'amour s'il avoit sous
sa loi

Rangé de moindres cœurs que de
filles de Roi *).

Und doch hat dieses der Mann geschrieben, der in demselben Aufzug die Medea, auf die Vorstellung ihrer Vertrauten:

Votre pais vous hait, votre époux
est sans foy;

Dans un si grand revers, que vous
reste-t-il?

die wahrhaftig große und erhabne Antwort geben läßt: Moi!

Und wenn in dem Ctd desselben Dichters Don Rodrigue seinem Vater auf die Frage: Hast du auch Herz, mein Sohn? die troßige abgeschmalte Antwort giebt: jeder andere, als mein Vater, sollte so gleich die Probe davon sehen! So sieht man wol, daß dieses weniger dem Dichter, als den Vorurtheilen seiner Zeit zuzuschreiben ist.

Man kann von der Natur die Anlage zu einem großen Geist und Gemüth erhalten haben, und sich dennoch von dem Kleinen und Niedrigen das in den Sitten und in der Denkart seiner Zeitgenossen herrscht, hinreißen lassen. Hat nicht Milton's erha-

*) Medée Act. 1. Sc. 1.

erhabener Geist, durch eine elende Schultheologie verführt, der göttlichen Majestät selbst Reden in den Mund gelegt, die ins Niedrige fallen? Und haben nicht die Götter des großen Homers, wie Cicero richtig anmerkt, alle Schwachheiten der Menschen an sich? Also müssen die Anlagen zum erhabenen Genie von außenher unterstützt werden. Der große Verstand, der erhabene Wahrheiten vortragen soll, muß, wie bey Pope und Haller, von wahrer Philosophie unterstützt werden; Reichthum und Feuer der Phantasie, von Kenntniß dessen, was in der Natur groß und schön ist. Mit dem Verstand und dem großen Gemüth eines Demosthenes oder Cicero würde ein Redner in Sobaris wol Spitzfindigkeiten, aber nichts großes hervorgebracht haben. Unwissenheit und Aberglauben, wenn sie national sind, hemmen den größten Verstand, erhabene Wahrheiten zu lehren; und sittliche oder politische Sophisterei, die herrschend worden, die erhabenen Gefinnungen.

Der erhabene Künstler wird also nicht bloß durch die Natur gebildet; die Umstände, darin er sich befindet, müssen dem großen Genie eine völlig freye Entwicklung verstatten. Verstand und Herz müssen ihre Wirksamkeit ungehindert äußern können. Dem besten Genie werden durch die Niedrigkeit aller Gegenstände, womit es umgeben ist, Fesseln angelegt.

Unsre Zeiten sind durch sich selbst dem Erhabenen, in Absicht auf die Vorstellungskräfte, wegen der Cultur der speculativen Wissenschaften und der Naturlehre, ganz vorthellhaft, und was ihnen in Ansehung des Sittlichen und des Politischen fehlt, kann doch noch einigermaßen durch die Bekanntheit, die wir mit den alten Griechen und Römern, den freyesten und in den Aeußerungen der

Sinnesart ungehindertsten Völkern, haben, ersetzt werden.

Wenn das Genie des Künstlers auf diese Weise die Fähigkeit, sich zum Erhabnen empor zu schwingen, bekommen hat, so müssen in den besondern Fällen auch noch besondere Ursachen vorhanden seyn, die ihm eine stärkere Reizbarkeit geben; denn große Gedanken und Empfindungen entstehen nur bey wichtigen Veranlassungen. Es ist nicht möglich über kleine Sachen groß zu denken, noch bey gleichgültigen oder geringschätzigen Geschäften groß zu handeln. Nur alsdenn, wenn der Künstler durch die Größe seiner Materie in Begeisterung gesetzt worden, wird das Erhabene, dessen er fähig ist, in seinem Verstand oder in seinem Herzen hervorbrechen. Hat er in diesen Umständen den Ausdruck, nach Maßgebung seiner Kunst, in seiner Gewalt; besitzt er als ein Maler die Zeichnung, als ein Conzerter Harmonie und Gesang, als ein Redner die Sprache: so thut alsdenn die Natur das übrige. Das Wichtigste ist erhaben zu denken und zu fühlen; nach diesem aber muß man sich auf eine den Sachen angemessene Weise ausdrücken können. Es kann etwas wirklich erhaben seyn, und durch die Art, wie es sich zeigt, oder durch das schwache Licht, darin es erscheint, merklich von seiner Größe verlieren. So wird in der so eben angeführten Stelle aus der Medea das erhabene Moi, durch den Zusatz, Moi, vous dis-je, et c'est assez! wirklich geschwächt.

Der Ausdruck des Erhabenen erfordert also noch eine besondere Betrachtung. Longinus sagt, man erreiche ihn, wenn man von dem, was zur Sache gehört, nur das Nothwendige, oder die wesentlichen Theile mit guter Wahl ausuche und wol verbin-

de *); und sein neuester Ausleger hat sehr gründlich angemerkt, daß der Ausdruck in der sapphischen Ode, die der griechische Kunstrichter als ein Muster des Erhabenen anführet, durch seine Einfachheit der Größe der Sache völlig angemessen sey **). Daß die höchste Leichtigkeit und Einfachheit des Ausdrucks zum Erhabenen der Leidenschaften nöthig sey, empfindet man. Man vergleiche den Ausdruck in der angelegenen sapphischen Ode mit der künstlichen Wendung, die ein Neuerer gebraucht hat, eben dieselbe Leidenschaft auszudrücken. Die fürtreffliche Scene zwischen Sir Carl Grandison und Miß Byron, die Richardson im 19 und zwey folgenden Briefen des dritten Theils beschreibt, endiget sich damit, daß Sir Carl in dem Augenblicke, da die zärtlichste Liebe zu Miß Byron auf dem Punkt eines völligen Ausbruchs war, plötzlich abbricht, und seine Geliebte verläßt. In diesem Augenblicke war bey ihr die Liebe auch auf das Höchste gestiegen, und dieses beschreibt sie in folgenden Worten: „Als er weg war, sah ich bald hier, bald dorthin, als wenn ich mein Herz suchte; und dann verlor ich auf einige Augenblicke die Bewegung, als wenn ich es für unwiederbringlich verloren hielte, und ward zur Statue.“ Man fühlt hier das Erhabene, wie in der Ode der Sappho; aber es wird doch durch das, was

*) im X Abschn.

**) Hoc admonere liceat verae simplicitatis atque naturalis pulchritudinis exemplum ex eo (Sapphus Odario) capi posse et debere. Nam profecto si quis tantum vocabula singula intellegat, nullo eger ad sensum interpretum! adeo sunt omnia plana, verbisque ac formulis in vita communi obviis et iuxta naturam usurpatis, descripta. Ipsae Metaphorae notissimae sunt, sed verba illa vitae communis rem clarissime significant; non enim circumloquendo haec tam graviter dicere potuisset aut ullo modo assequi. Morus in Annot. ad Long. Cap. X. §. 2.

der Ausdruck schweres hat, etwas verdunkelt. Durch hin, und hergehende Blicke sein Herz suchen, ist eine Metapher, die etwas schweres und hartes hat.

Alles was im Ausdruck schwer und gesucht ist, was Wiß und Kunst verräth, ist dem Erhabenen entgegen; und wie in den sittlichen Handlungen diejenigen, die groß denken, immer den geradesten Weg gehen, da kleinen Seelen listige Umwege natürlich sind, so ist es auch in den Künsten, wo das Schlaue der großen Denkungsart entgegen ist. Ein Gegenstand, der in seinem Wesen groß ist, darf nur genannt, und ohne allen Schmutz in ein klares Licht gesetzt werden, um einen starken Eindruck zu machen; wo von solchen die Rede ist, da kann der Ausdruck nicht einfach genug seyn, wie schon anderswo mit mehreren angemerkt worden *). Nur dann, wenn der Gegenstand außer dem Kreis unserer klaren Vorstellung liegt, muß ein wol überlegter Ausdruck ihn dem Gesichte näher bringen, wie bald soll gezeigt werden.

Das Erhabene der Empfindungen wird kräftiger ausgedrückt, wenn man uns gleichsam in die Seele hinein blicken läßt, als wenn man uns äußerliche Zeichen vorlegt, aus denen wir das Inwendige erst abnehmen sollen. Der Mahler oder Bildhauer, der Genie genug hat, die Seele im Körper sichtbar zu machen, kann ohne gewaltsame Bewegung das Erhabenste der Empfindungen ausdrücken; wer aber im Körper nichts, als leblose Materie sieht, muß das, was in der Seele vorgeht, mittelbar, durch allerhand Zeichen ausdrücken. Scopas, oder wer der Künstler seyn mag, dessen Meißel die Liebe gebildet hat, konnte das tödtliche Entsetzen dieser unglücklichen Mutter unmittelbar in ihrem Gesichte ausdrücken;

*) S. den Art. Beywort I Th. S. 295 f.

fen; und Agasander nebst seinen Gehülfen *) hatten, um den heftigsten Schmerz des Laocoons auszudrücken, nicht nöthig die Zeichen des Schreyens oder Heulens zu Hülfe zu nehmen. Die leidende Seele zeigt sich in dem Auge und auf dem ganzen Körper, das Gehör braucht nicht gerührt zu werden. Dieses mußte Virgilius zu Hülfe nehmen, weil sich Gesichtszüge und Stellung des Körpers nicht so beschreiben lassen, daß die Seele sichtbar wird. Der Bildhauer konnte den Schmerz selbst ausdrücken; der Dichter mußte ein Zeichen desselben fühlen lassen.

Die Hülfsmittel zum Erhabenen, die in dem Ausdruck liegen, scheint Longinus für die redenden Künste sehr richtig angegeben zu haben, wie schon vorher erinnert worden. Er nennt drei Gattungen derselben: schilfliche Figuren, sowol grammatische, als rhetorische; eine gute Wahl des Ausdrucks, und einen der Größe der Sache angemessenen Ton, und die dazu nöthige Zusammensetzung der Rede **). Wie durch diese verschiedenen Hülfsmittel die Vorstellungen, denen es sonst nicht an innerlicher Größe fehlet, noch größer erscheinen und bis zum Erhabenen steigen, zeigt dieser scharfsinnige Kunsttrichter weitläufig †), und verdient hierüber mit Aufmerksamkeit gelesen zu werden. Wir merken überhaupt an, daß die Art des Ausdrucks das Erhabene der Vorstellung auf eine doppelte Weise herausbringen kann: 1) dadurch, daß Vorstellungen, deren Größe wir durch abgezogene Begriffe nicht fassen, durch die Entwicklung oder durch Einkleidung groß und erhaben erscheinen; 2) daß der feyerliche oder lebhafteste Ton uns reizt und gleichsam zwingt,

uns die Sachen groß vorzustellen. Beides verdient eine nähere Betrachtung.

Daß große Vorstellungen bisweilen erst durch Entwicklung erhaben werden, weil wir sie ohne diese nicht fassen oder abmessen könnten, beweisen die schon vorher angeführten Beispiele von der Ewigkeit überhaupt, und besonders von der Ewigkeit Gottes. So kann auch durch mancherley Arten der Einkleidung die Höhe abgezogener Vorstellungen begreiflich oder rührend werden. Wir fühlen nichts Erhabenes, wenn man uns sagt: Gott habe alles mit Weisheit geordnet. Salomon kleidet dieses so ein, daß es erhaben wird *). Durch Bilder, Gleichnisse und besonders durch Belebung des Leblosen und der abgezogenen Begriffe, können Vorstellungen, die sonst wenig Kraft haben würden, bis zum Erstaunen kräftig werden. Wer erstaunt nicht, wenn Zeller von dem Erfinder des Schießpulvers den wunderbaren Ausdruck braucht: Er schafft den Donner Bräder! hier kommt das Erhabene bloß von der Einkleidung. Die Poesien der Hebräer geben unzählige fürreffliche Beispiele von solcher Erhebung der Vorstellungen, die sich für die Dichtkunst vorzüglich schiket, ob sie gleich der Beredsamkeit nicht ganz verboten ist **).

Daß der Ton der Rede, die bloß grammatischen Figuren, die Wahl vollklingender und edler, auch bisweilen ungewöhnlicher, oder schilfliche Nebengriffe erweckender Wörter, ernsthaften und an sich wichtigen Vorstellungen etwas Erhabenes mittheilen können, läßt sich gleich begreifen und durch Beispiele fühlbar

*) S. Winkelmanns Gesch. der Kunst II. Th. S. 347.

**) VIII Abschn. §. 1.

†) im XVI u. ff. Abschnitten.

*) Epr. Sal. VIII. 27. 31.

**) Man sehe hierüber Lowths Vorlesungen über die Poesie der Hebräer in der XIII. u. ff. Lektionen.

bar machen. Der Eindruck, den eine Sache auf uns machen soll, kommt zum Theil von der Fassung her, in welcher wir uns befinden. Das bloß Mechanische der Rede setzt uns oft in die eigentlichsste und beste Fassung, am lebhaftesten gerührt zu werden. Wer schon durch den Ton der Rede erschreckt wird, auf den macht eine schreckhafte Vorstellung einen desto lebhaftern Eindruck, und der feyerliche Ton und Gang der Rede macht oft, daß Vorstellungen von mittelmäßiger Kraft die ganze Seele ergreifen. Daher wird begreiflich, daß ein Theil der Kraft des Erhabenen bloß in dem Mechanischen des Ausdrucks liegen könne. Beispiele hievon geben fast alle Ehre in den griechischen Tragödien; und in Klopstocks Messias ist kaum eine Seite, wo man nicht mehr als eines antrifft, weil nie ein Dichter so durchaus den hohen Ton getroffen hat, wie dieser.

Es würde ein sehr unnützes Unternehmen seyn, Regeln aufzusuchen, wie das Große im Ausdruck zu erhalten sey. Wenn der Geist und das Herz des Redners und des Dichters von dem Gegenstand ganz eingenommen und gerührt sind, so bilden sich die Wörter und Redensarten von selbst so auf der Zunge, als wenn ein Theil des innern Lebens sich in den todtten Buchstaben ergösse; wenn nur der Dichter sonst den ganzen Reichtum und die Mechanik seiner Sprache besitzt. Also ist das allgemeinste Mittel, zum Erhabenen in der Schreibart zu gelangen, ein von dem Gegenstand ganz durchdrungener Geist, und ein von der Stärke der Empfindungen aufgeschwollenes Herz. Wie erhaben strömen nicht die Reden des Demosthenes, Cicero und Rousseau; in jenen, bey dem vollen Gefühl der Gefahr, womit die Freyheit ihres Vaterlandes bedroht wird; in diesem, wenn er die Rechte der Mensch-

lichkeit zu retten sucht, von deren Heiligkeit er so ganz durchdrungen ist? Also sind eine lebhaftere Vorstellungskraft und ein warmes Herz zugleich die wirkenden Ursachen erhabener Vorstellungen und des erhabenen Ausdrucks. Freylich muß zu dem letztern die allgemeine Fertigkeit wol zu reden, wie Longinus anmerkt, noch hinzukommen.

Dem Erhabenen sind entgegenge-
setzt das Schwülftige oder falsche Erhabene; das Platte oder Niedrige, und das Frostige; davon wir in besondern Artikeln gesprochen haben.



Von dem Erhabenen handeln: Dionysius Longinus, in der bekannten Schrift (Ed. pr. Basil. 1554. 4 gr. Ex rec. Tanaq. Fabri, Salm. 1633. 12 gr. und lat. Jac. Tollii, Traj. 1694. 4. gr. und lat. Ioa. Hudsoni, Oxon. 1710 und 1730. 8. gr. und lat. Zach. Pearcii, Lond. 1724. 4. 1732. 8. gr. und lat. Sam. Fr. Nath. Mori, Lips. 1769. 8. gr. und lat. Ioa. Toupii, Oxon. 1778. 4. Uebersetzt, in das Italienische, von Nic. Minelli, Pad. 1639. 4. Von Ant. Fr. Gori, Ven. 1733. 4. In das Französische, von Voileau, Par. 1674. 8. und gewöhnlich bey den Ausg. f. W. In das Englische: von Fletcher, L. 1756. 8. Von J. P. S. G. Lond. 1681. 8. Von Leonh. Welsted 1712. 8. und in f. W. 1790. 8. Von Will. Smith, 1738. 8. Von Hay 1751. 8. 1755. 8. In das Deutsche: Von C. Heine. Heinecke, nebst Longins Leben, einer Nachricht von f. Schriften, und einer Untersuchung, was er durch das Erhabene versteht, Dresd. 1737. 8. Von Joh. G. Schlosser, mit Anmerk. und einem Anhange, der in einem Versuch über das Erhabene besteht, nebst einer kurzen Nachr. von dem Leben des Longin, Leipz. 1781. 8. — Besondere Erläuterungsschriften: Dissertatio de eo quod in oratione divinum est, ad Sect. XXXI Longini, Auct. Ioa. Frd. Buddeo, Ien.

len. 1701. 4. — Lettre de Mr. Huet sur un passage de Longin, mit Anmerkungen von Le Clerc im 10ten Bde. der Bibl. choisie, Amst. 1709. 12. vergl. mit des erstern Demonstratio Evangel. Prop. IV. C. 65 der Pariser Ausg. von 1690. und der 10ten Reflex. des Boileau, bey f. Uebers. des Longin. — Conr. Sam. Schurzfleischii Animadv. ad Dion. Longinum $\pi\rho\sigma\iota\ \psi\psi\omega\upsilon\varsigma$ Commentat. e codic. a Iac. Tollio omisissis erutae. . . Viteb. 1711. 4. — De Delectu Longini Dissert. I. G. Bergeri, Vit. 1712. 4. Dessen ganzes Werk, De naturali pulchritudine orationis, Lipsi. 1719. 4. ad excellam Longini disciplinam abgefaßt, und welchem auch noch eine Chrestomathia Longiniana besonders angehängt ist. — Phil. Dan. Kraeuter Dissertat. de eo quod Sublime est in oratione ad defendendum Longinum contra Wertheim. Interpretem. Ien. 1738. 4. — I. H. Benneri Dissertat. II. de censura Dion. Longini in verba Mosis . . . Gießl. 1739. 4. — P. Shardam Dissert. philol. de vita et scriptis Longini, 1751. 4. — Aug. L. Wilkii $\psi\psi\omega\upsilon\varsigma$ scriptor. divinor. e Longini excelsa disciplina expens. Vit. 1758. 4. zwey Dissertat. — Libellus Animadv. ad Longinum, scr. Sam. Fr. Nath. Morus, Lipsi. 1773. 8. die sich mit einer Abhandl. De variata sublimitatis notione in Commentario Longiniano anfangt. — De vita et scriptis Longini, Praef. Dav. Ruhnken, Lugd. B. 1776. 4. Bekanntter Maßen giebt Longin fünf Quellen des Erhabenen an, Größe oder Kühnheit in Gedanken; das Pathetische; den richtigen Gebrauch von Figuren; den Gebrauch der Tropen; und den harmonischen Bau und Anordnung der Worte.) —

Eigene Abhandlungen von neuern Schriftstellern, in französischer Sprache: Disc. sur la clarté et le Sublime, p. Mr. Marivaux, in dem Merc. de France, März 1719. (So dunkel, und so schwülstig, daß man es nicht versteht.)

Traité du Sublime à Mr. Despreaux . . . Par. 1732. 8. (Das Werk ist in drey Bücher abgetheilt. In dem erstern handelt der Verf. in 15 Kap. von dem, was Erhaben ist, und von den verschiedenen Arten desselben. Er erklärt es für un discours d'un tour extraordinaire, qui par les plus nobles images, et par les plus grands sentimens, dont il fait sentir toute la noblesse par ce tour même d'expression, élève l'ame au dessus de ses idées ordinaires de grandeur, et qui la portant tout à coup avec admiration à ce qu'il y a de plus élevé dans la nature, la ravit, et lui donne une haute idée d'elle même; und ob er gleich glaubt, daß das Erhabene keine Abtheilungen gestattet: so nimmt er denn doch ein Sublime des images und ein Sublime des sentimens an. Auch unterscheidet er von dem letztern, noch das Sublime des moeurs dadurch, daß er dieses in die Handlungen großer Männer setzt. Das zweyte Buch enthält, im 9 Kap. eine Untersuchung dessen, worin das Erhabene nicht besteht, oder der Unterschiede, zwischen dem Erhabenen und dem Großen, der perfection du discours, der raisonnement de conviction, dem Pathétique der discours vehemens de la raison, de la pièce u. d. m. so wie dem Style sublime und dem Discours eloquent. In dem dritten Buge beschäftigt der Verf. sich, in 8 Kap. mit den Irrthümern des Longin, und mit der Untersuchung über den erhabenen Styl, ob es eine Kunst des Erhabenen giebt, und warum das Erhabene so selten ist? An einzeln guten Bemerkungen fehlt es nicht; aber das Ganze ist weitsehweissig, und die Beispiele sind vielleicht nicht immer glücklich gewählt. Richtiger scheint seine Kritik des Longin zu seyn, welchem er vorwirft, daß er das Erhabene mit der grandeur ordinaire des Discours verwechselt habe.) — Reflex. sur la nature et la source du sublime du discours poetique . . . von dem P. Cassel, in den Mem. de Trevoux, Octobr. 1733. —

Remond

Remond von St. Mars, handelt in f. Reflex. sur Pöde (Oeuvr. V. V. S. 1 u. f.) von dem Erhabenen, welches er in Sublime des images und Sublime en traits, oder Sublime des tours eintheilt. Auch er sagt von dem Werke des Longin, das, nach den Grundsätzen desselben, ein ouvrage chaud, ein tissu de Sublime seyn würde. — In der Art de sentir et de juger en matiere de gout handelt das 4te: 6te Kap. des zweyten Buches, S. 112 u. f. der Ausg. von 1738. Du Sublime considéré en general; du Sublime considéré en particulier, und En quoi consiste l'action du Sublime. Erhaben nennt der Verf. dasjenige, was die Seele erhebt, was ihr einen höhern Begriff von ihr selbst giebt, was sie mit einer Art von Hochmuth (orgueil) erfüllt, der sie überredet, daß sie alles, was sie bewundert, zu thun im Stande seyn würde; und setzt es in eine pensée, un sentiment, ou une action, conquise et rendue avec tant de force, de précision et de clarté, que l'esprit est convaincu que l'on ne sauroit rien ajouter à la vérité et à la beauté de son expression. Die Quelle desselben ist, ihm zu Folge, une passion portée à son dernier degré, und die Wirkungen, l'étonnement, l'admiration, und une satisfaction intime qui nous élève au dessus de nous-mêmes.) —

In englischer Sprache: A philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful Lond. 1757. 8. verm. 1772. 1787. 8. Fräsch. Par. 1765. 12. Deutsch, Riga 1773. 8. (Bekanntermaßen setzt der Verf. Edm. Burke, Th. 1. Abschn. 7. die Quelle des Erhabenen in Alles, was auf einige Weise geschickt ist, die Vorstellungen von Schmerz und Gefahr (oder die Leidenschaften der Selbsterhaltung) zu erregen, das heißt, in Alles, was auf irgend eine Weise schrecklich ist, oder mit schrecklichen Gegenständen in Verwandtschaft steht, oder auf eine, dem Schrecken ähnliche Art, auf die Seele wirkt, wenn wir dieses nämlich in gewissen Ent-

fernungen, und unter gewissen Beschränkungen, wahrnehmen, oder wenn wir die Vorstellung davon haben ohne selbst in dem Zustande des Schmerzens zu seyn. In dem 2ten Th. S. 23. u. f. d. d. Uebers. sind die Leidenschaften, die vom Erhabenen erregt werden, Erstaunen, Bewunderung, Hochachtung und Ehrfurcht, angegeben, und darauf die Gegenstände, welche die Vorstellung von Schrecken, und folglich vom Erhabenen, erwecken, oder die Ursachen desselben, Dunkelheit, Kraft, Privation (Leere, Finsterniß, Einsamkeit,) Größe der Ausdehnung, Unendlichkeit, Einformigkeit und Succession, Größe der Dimensionen in Gebäuden, Schwierigkeit, Pracht, Licht, Farbe, Schall und Geruch, Ueberraschung, Unterbrechung, Geschrey von Thieren, Geruch und Geschmack, Gefühl und Schmerz, einzeln betrachtet.) — In M. Gerards Essay on taste handelt der 2te Abschnitt des ersten Theiles, S. 13. d. d. Uebers. Von dem Gefühl oder Geschmack der Größe und des Erhabenen, welches der Verf. denselben Dingen zuschreibt, welche Quantität oder Umfang, mit Simplicität vereint, besitzen. — Das 4te Kap. in H. Home's Elements of Criticism, V. 1. S. 209 der 2ten Ausg. handelt von Grandeur and Sublimity. Den Charakter des Erhabenen findet der Verf. in Gegenständen, welche, mit der Größe, auch die, der Schönheit zukommende Eigenschaften, als Regelmäßigkeit, Proportion, Ordnung, oder Farbe, vereinen, jedoch mit der Ausnahme, daß sie dieser letztern nicht in eben demselben Grade von Vollkommenheit, als die kleinern, wofür diese als schön wirken sollen, bedürfen. — Von dem Erhabenen in den Gegenständen, und von dem Erhabenen in Schriften, handelt ein Theil der dritten, und die vierte der Vorlesungen des M. Blair, V. 1. S. 45 u. f. der ersten Ausg. Der Verf. sieht Größe und Erhabenheit für nahezu gleichartige Ausdrücke an, und sagt über das Erstere nicht vielmehr, als was Burke, Gerard und Home bereits gesagt haben. Das Erhabene in Schriften

er in eine Beschreibung von solchen Gegenständen, oder Darstellung von solchen Gefinnungen, welche an und für sich selbst von erhabener Art sind, und von diesen Beschreibungen und Darstellungen fordert er conciseness and simplicity. Den bloßen erhabenen Styl erklärt er für einen, größtentheils, sehr schlechten Styl. Die letztere dieser Vorlesungen veranlaßte einen andern Aufsatz über das Erhabene in der Schreibart von Stuck, in den Transact. of the Royal Irish Academy, for 1787. Dubl. 1788. 4. — Illustrations of Sublimity, von James Beattie, in s. Dissertat. moral and critical, Lond. 1783. 4. S. 605 u. f. Deutsch, in der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. B. 1 u. f. (Meines Bedünkens ist das Erhabene dadurch nicht eben sehr erläutert worden. Tief eindringen ist überhaupt nicht die Sache des Verfassers. Er erklärt alles das für Erhaben, wodurch Erkennen bewirkt wird; und diesem zu Folge findet er die Darstellung Virgils von dem Bienenbau erhaben. In dessen finden sich einige gute Bemerkungen darin.) —

In deutscher Sprache: Betrachtungen über das Erhabene und **Natze** in den schönen Wissenschaften (von Moses Mendelssohn) im 2ten B. S. 229 der Bibl. der schönen Wissensch. vermehrt, im 2ten Th. S. 153 f. Philosophischen Schriften, Berl. 1771. 8. 2 B. Bruch im 2ten Bde. S. 118 der Varietés littéraires. (Bekannter Maßen nimmt Mendelssohn zweyerley Gattungen des Erhabenen an, ein, an und für sich selbst erhabenes, und ein, durch die Darstellung des Künstlers erhaben ausgebildetes Object.) — Vom Erhabenen, eine Abhandl. in Tonr. Curtius Arit. Abhandl. und Gedichten, Hann. 1760. 8. (Der Verf. nennt erhaben, was die gewöhnlichen Begriffe übersteigt, und das menschliche Gemüth mit Bewunderung erfüllt.) — Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen von Jann. Kant, Königsb. 1764. 8. (Der erste Abschnitt handelt von den unterschies-

denen Gegenständen des Gefühls vom Erhabenen und Schönen; der zweite von den Eigenschaften des Erhabenen und Schönen am Menschen überhaupt; der dritte von dem Unterschiede des Erhabenen und Schönen in dem Gegenverhältniß beyder Geschlechter; und der vierte von den Nationalcharaktern, in so fern sie auf dem unterschiedlichen Gefühl des Erhabenen und Schönen beruhen. Jenes theilt der Verf. in das Schreckhafterhabene, in das Edle und in das Prächtige ein; und unterscheidet es dadurch von dem Schönen überhaupt, daß dieses reizt, indem dasselbe rührt.) — Der vierte Abschnitt in J. Riedels Theorie der schönen Künste, S. 37 der Ausg. von 1767 handelt vom Großen und Erhabenen. (Der Verf. selbst nennt diesen Abschnitt eine Compilation aus dem Longin, Mendelssohn, Gerard und Home. Er untersucht zuerst, worin die Größe (oder die Erhabenheit) eines Objectes besteht, und dann, was dazu gehört, wann die Gedanken ihren großen Objecten entsprechen sollen; und theilt diese Objecte in physische und moralische ein. Zu den ersten rechnet er diejenigen, welche viel sinnliche Theile haben, wosern diese nämlich in eine Idee können zusammengefaßt werden, ferner die Ausdehnung, die körperliche Höhe, mit verhältnismäßiger Dicke und Breite, die Tiefe, die lange Dauer, Vielheit und Intensität der Kräfte, Geschwindigkeit und Festigkeit mit Anstand, Ähnlichkeit und Gleichheit mit großen Objecten u. d. m. Zu den letztern wahre Verdienste, patriotische, heldenmüthige Gefinnungen, Unselbstgütigkeit, große menschenfreundliche Leidenschaften, ein vernünftiger Egoismus, u. s. w.) — Versuch über das Erhabene, von J. G. Schloffer, bey s. Uebers. des Longin, S. 266 u. f. (Der Verf. legt zuerst seinen Begriff von der Empfindung des Erhabenen dar, und zeigt dann, wie diese Empfindung durch den Einfluß der wirklichen, und durch die Darstellungen der dichterischen Welt erregt wird. Erhaben ist ihm alles, was größer ist, als die Dinge, mit denen es

in Verhältniß gesetzt wird, und eine erhabene Empfindung also dieselige, die ungewöhnlich große, edle Kräfte des Menschen zu ungewöhnlicher Thätigkeit spannt, und zugleich mit Wohlfällen verknüpft ist. Die Empfindung selbst kann entweder durch die Begierde der Nachahmung, oder durch den Trieb zu widerstehen, oder durch das sympathetische Gefühl, oder durch die Einbildungskraft, oder endlich instinktmäßig durchs bloße sinnliche Gefühl, erweckt werden, und die Gegenstände, welche sie erwecken, müssen ungewöhnliche Größe, edle ungewöhnliche Kräfte, ungewöhnliche Thätigkeit haben, und entweder durch unsre Sinne, oder unsern Verstand, oder durch unsre Einbildungskraft auf uns wirken. Folglich kann es denn auch erhabene Sensationen, erhabene Gedanken und erhabene Bilder geben. Uebrigens enthält die Schrift, meines Bedünkens, eine Menge sehr richtiger, und sehr bestimmt ausgedrückter Bemerkungen.) — J. A. Eberhard, in s. Theorie der schönen Wissenschaften, S. 53. u. f. der Aufl. von 1784 erklärt das Erhabene, als den höchsten Grad der Größe, oder das sinnlich Unendliche, welches sich so wohl in den Gedanken, Bildern, Empfindungen, als in ihren Zeichen finden kann; und theilt es, da die Größe der Vorstellungen entweder eine physische oder moralische ist, in das physische und moralisch Erhabene. — In der Philosophie der schönen Künste von J. C. König handelt der achte Abschnitt, S. 288 vom Erhabenen. Der V. setzt die Größe in die merklich vorzügliche Ausdehnung eines Gegenstandes vor den meisten, oder vor allen übrigen seiner Gattung, und nimmt körperliche, unkörperliche und vermischte Größe an, oder theilt die Gegenstände in eigentliche große, in starke und in erhabene ein. Hierauf untersucht er, welche Empfindungen das Große erzeuge, nämlich doppelte, Staunen und Bewunderung, oder das eigentlich Große staunende, das starke hochachtungsvolle, das Erhabene ehrfurchtsvolle Bewunderung, und dann, welches die verschied-

nen Hauptarten des Großen, Starke und Erhabenen sind. Die Gegenstände desselben theilt er in sinnliche, in leidenschaftliche, in moralische und intellectueller ab; und handelt zum Beschlusse von den verschiedenen Gegenständen des Großen, Starke und Erhabenen. (Genauere Bestimmungen, darf man nicht erwarten.) — In dem 4ten Abschnitt des zweiten Hauptstückes von Gängs Aesthetik, Salzbg. 1785. 8. S. 208 wird das Große in den Werken der Kunst in das Vielbedeutende, das entweder in der Sache, oder in der Bezeichnung (in dem Ausdruck der schönen Künste) liegt, gesetzt, und je nachdem es Bewunderung, Ehrfurcht, Schrecken und Schauern erweckt, in das Wunderbar erhabene, in das Schrecklich erhabene, und in das Tragisch erhabene abgetheilt.) — Ueber das Erhabene, Göttingen 1788. 8. (Nach einer kurzen Einleitung handelt der Verf. in 4 Kap. von dem Begriff, der Natur, und der Würde des Erhabenen; von dem Erhabenen in der Natur; von dem Erhabenen in den Sitten, und in einigen Fragmenten von der Erziehung zum Erhabenen. Er setzt das letztere mit Schloffer in eine Empfindung, die ungewöhnlich große und edle Kräfte in Thätigkeit setzt, und theilt es in zweyerley Gattungen, in die, welche beim ersten Anblick sogleich mit einem Schlag uns unwiderstehlich fortreißt, und die, welche bey der Betrachtung wachst, und die Seele nur im nähern Umgange ergreift. Die nächste Ursache der Erhebung der Seele sucht er in einer geheimen Vergleichung unsrer Lage und unsrer Kräfte. Aber seine Absicht scheint nicht so wohl gewesen zu seyn, bestimmte Begriffe von der Sache zu geben, als das Gefühl des Erhabenen in dem Leser zu erwecken; er will nur zu erwiderten Herzen sprechen.) — A. H. Schott, im ersten Theile s. Theorie der schönen Wissenschaften, S. 330 u. f. unterscheidet das Große von dem Erhabenen dadurch, daß wir jenes, welches er in intensiv und extensiv, oder in Stärke und eigentliche Größe abtheilt, durch Erweiterung unserer Kräfte auf

auf einmal fassen, dieses aber, welches er als das Sinnlich unermessliche erklärt, nie in eine Idee verbinden können, und bestimmt die Wirkung des erstern, und noch mehr des letztern, dahin, daß es die Kräfte der Seele in die höchste Thätigkeit setzt, Bewunderung und Erstaunen erregt, daß es ferner der Seele durch die Erweiterung und Erhebung ihrer Kräfte, ein muthiges, stolzes Selbstgefühl einflößt, und nicht selten, besonders in den Werken der Kunst, ein Mitgefühl mit dem vorgestellten Gegenstande, oder mit dem Künstler erzeugt. Hierauf bestimmt er die Arten des Großen und Erhabenen; das eigentlich Große besteht in den verschiedenen Arten der Ausdehnung; die Gattungen des Starken, oder Realgroßen, sind erhöhte Kraft zur Beweugung, und erhöhte Kraft zu denken und feyn zu handeln. Indessen wird auch das Furchterliche und Entsetzliche, das physische und das sittlich Böse, als ein Gegenstand, der in der Natur, und noch mehr in der Nachahmung Bewunderung erwecken kann, angegeben. Ferner ist das Große und Erhabene ein wahres wesentliches, oder ein künstliches; und zu dem großen und erhabenen Styl wird ein hoher Grad der sinnlichen Stärke, Precision und Würde des Ausdrucks gefordert, so wie zu der Erhabenheit in der Zusammenfassung und Ausführung die Zusammenfassung des Mannichfaltigen irgend eines Gegenstandes in etliche große, genau mit einander verbundene Haupttheile. — Das zweite Buch von Im. Kants Kritik der Urtheilskraft, S. 73 enthält eine Analyse des Erhabenen (Nachdem der Verf. den Unterschied zwischen dem Erhabenen und Schönen vorzüglich darin gesetzt hat, daß die selbstständige Naturschönheit eine Zweckmäßigkeit in ihrer Form, wodurch der Gegenstand gleichsam für unsre Urtheilskraft vorher bestimmt zu seyn scheint, bey sich führt, und daß dasjenige, was in uns, ohne zu vernünfteln, bloß in der Auffassung, das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach gar zweckwidrig für unsre Urtheilskraft, unan-

Zweiter Theil.

gemessen unserm Darstellungsvermögen, und gleichsam gewaltthätig für die Einbildungskraft erscheinen mag, theilt er das Erhabene ins mathematisch- und dynamisch-Erhabene, und erklärt es als etwas, was auch nur denken zu können, ein Vermögen des Gemüths beweiset, das jeden Maßstab der Sonne übertrifft, so wie das Gefühl des Erhabenen in der Natur als Achtung für unsre eigene Bestimmung, die wir einem Objecte der Natur, welches uns die Ueberlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Kenntnißvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht, durch eine gewisse Subreption (Verwechslung einer Achtung für das Object Statt der für die Idee der Menschheit in unserm Subjekt) beweisen. Begründet ist also dieses Gefühl in unserm Vernunftvermögen, welches uns einen, nicht sinnlichen Maßstab, der die Unermesslichkeit der Natur selbst, als Einheit unter sich hat, und gegen den alles in der Natur klein ist, gewährt, und der mithin in unserm Gemüthe eine Ueberlegenheit über die Natur selbst zeigt, dergestalt, daß, wenn die Sache gleich auf subjectiven Gründen beruht, doch dabei ein Princip a priori kennbar ist, wodurch die Einkimmung der Urtheile mehrerer darüber möglich wird.) —

Von dem Erhabenen in den bildenden Künsten handeln besonders: Versuch über das sichtbar Erhabene in der bildenden Kunst, Mannh. 1781. 8. von Joh. Pet. Melchior. — Von dem Erhabenen in der Malerey, Richardson, in dem *Traité de la Peinture*, B. 1. S. 182 der Ausg. von 1728. Nach einem langen, ziemlich verworrenen Geschwätz über das Erhabene überhaupt, setzt er das mahlerisch Erhabene in eine Grace, eine Grandeur, qui naît de l'attitude, ou de l'air du Tour, ou de la Tête seulement. Als ein Beyspiel davon führt er ein Blatt von Rembrandt, welches ein Sterbebette darstellt, und eine so genannte Verkündigung Mariä von Juccaro an, welche aber, seiner eigenen Beschrei-

bung

lung nach, nichts Erhabenes zu zeigen scheint.) — Einzelne Bemerkungen über eben dieses Erhabene finden sich in Hagedorns Betracht. über die Mahlerey, S. 335. — und gründlichere, in G. E. Lessings Laokoön S. 130 u. f. 372 u. f. der 2ten Auflage. — Vom erhabenen Charakter in Gebäuden, in der Untersuchung über den Charakter der Gebäude, Leipz. 1788. 8. S. 107 u. f.

Noch gehören die 14te u. 17te Vorlesung des Robert Lowth, aus f. Schrift, De sacra Poësi Hebraeor, in so fern hierher, als sie de Sublimitate dictionis et conceptuum bey den Hebräern handelt.

Erklärung.

(Beredsamkeit.)

Erklären ist so viel, als klar oder verständlich machen; so daß die Erklärung überhaupt ein solcher Theil der Rede ist, wodurch etwas klar gemacht wird. Man braucht aber das Wort besonders von den Fällen, wo der genaue Sinn eines Worts klar, oder wo der Begriff, den das Wort ausdrückt, deutlich gemacht wird. Im ersten Fall erklärt man das Wort oder den Namen der Sache, im andern Fall den Begriff.

Die Redner brauchen beyde Arten der Erklärungen, wie die Philosophen, aber nicht so oft; weil sie nicht in dem Fall sind, die ersten Begriffe aller Sachen, wovon sie reden, festzusetzen, wie diejenigen Philosophen, welche für Personen schreiben, die Wissenschaften erlernen wollen. Der Redner spricht selten, oder vielleicht gar nie, von Materien, die seinen Zuhörern ganz unbekant sind, und davon er ihnen die Begriffe erklären müßte. Er würde sich daher sehr lächerlich machen, wenn er den steifen Vortrag des Philosophen, jede Materie durch Voraussetzung der Erklärung der dabey vorkommenden Begriffe anzufangen, nachahmen wollte; wie ehemals einige unverständ-

liche Redner und Schriftsteller in Deutschland, als die Wolfische Methode zu philosophiren noch neu war, gethan haben. Doch muß man auch auf der andern Seite nicht denken, daß der Redner nie erklären dürfe: es kommen Fälle vor, wo die Erklärungen ihm höchst wichtig sind. Die Betrachtung dieser Fälle, und wie der Redner mit der Erklärung verfahren soll, gehören also in die Rhetorik.

Es ist an seinem Ort*) angemerkt worden, daß die Erklärungen unter die Beweisgründe gehören. Sie werden dem Redner nothwendig, wenn das, was er zu beweisen hat, aus genauer Entwicklung und Gegeneinanderhaltung der Begriffe kann erhärtet werden. In den beweisenden Reden kommt es meistens dar- auf an, daß gezeigt werde, ob ein gewisser allgemeiner Begriff auf eine besondere Sache, auf eine Person, eine That, ein Unternehmen, angewendet werden könne oder nicht. Dieses kann selten geschehen, ohne daß der allgemeine Begriff durch die Erklärung bestimmt und entwickelt werde. Der Redner muß also, wie der Philosoph, eine Fertigkeit im Erklären besitzen. Was hiezu gehöre, und wie man dazu gelange, wird in der Vernunftlehre gezeigt.

Nicht nur in den Hauptbeweisen, sondern auch gar oft in Nebensachen, hat der Redner Erklärungen nöthig, um zu zeigen, daß das, worauf er bringt, schon wirklich in den Begriffen seiner Zuhörer liege, und also ohne Widerspruch nicht könne verworfen werden. Er hat tausend Gelegenheiten auf Namenerklärungen zurück zu führen, die ihm weit größere Dienste thun, als dem Philosophen. Dieser braucht sie blos um verständlich zu seyn; der Redner aber wendet sie zur Ueberredung an. Diese ent-

steht

*) Art. Beweisgründe I Th. S. 289 f.

steht meistens aus der Klarheit sinnlicher Begriffe, die gar oft bloß der Erfolg einer etymologischen Erklärung ist. Die meisten Wörter aller Sprachen sind Metaphern, auf deren Ursprung man selten zurückdenkt. Man braucht sie also meistens als bloße Töne, die abgezogene Begriffe bezeichnen, da sie doch im Grunde Bilder sind, die dem anschauenden Erkenntniß richtige Begriffe der Sachen geben. Wer weiß, daß das Wort *Ube* ursprünglich ein Gesetz bedeutet, der kann bloß durch eine etymologische Erklärung gewisse Vorurtheile bestreiten. Er kann bloß dadurch begreiflich machen, daß diese Verbindung gesetzmäßig seyn müsse. Diese Erklärungen sind in der Vereinfachtheit um so viel wichtiger, weil sie durch ihre Neuigkeit überraschen, und weil sie abgezogene Begriffe plötzlich in sinnliche verwandeln.

Bei dem Vortrag der Erklärung verfährt der Redner insgemein ganz anders, als der Philosoph. Denn so wie dieser einen Vernunftschluß in sehr wenig Worten vorträgt, da der Redner oft eine große Rede daraus macht*), so wendet dieser auch bisweilen einen Haupttheil der Rede dazu an, daß er die Erklärung des Begriffs, worauf die Hauptsache ankommt, weitläufig ausführet und bestärket. Andre male hingegen ist er darin kürzer als der Philosoph, weil er mit einem einzigen Wort, und wie im Vorbeygang, den Zuhörer mehr an die wahre Bedeutung des Wortes erinnert, als durch eine förmliche Erklärung davon unterrichtet.

Ernsthaft.

(Schöne Künste.)

Wenn der Mensch ernsthaft ist, so richtet er eine sorgsame Aufmerksamkeit auf die Gegenstände, die ihn in

*) S. Beweisarten I. Th. S. 285. f.

diese Gemüthsfassung setzen. Denn die Ernsthaftigkeit scheint die Wirkung solcher Vorstellungen zu seyn, die wir für wichtig halten, und dabey zugleich etwas zu besorgen ist. Eine ernsthafte Gemüthslage kann demnach zur gewissen Wirkung der Werke der Kunst viel beitragen. Darum hat der Künstler bey wichtigen Vorstellungen sich zu bemühen, daß sie sich gleich durch einen ernsthaften Ton ankündigen.

Der Mahler unterstützt die Ernsthaftigkeit seines Inhalts durch einen strengen Ton, wodurch die schönen und hellen Farben ihren Glanz, die sanften ihre Annehmlichkeit verlieren. Dadurch allein schon kann er das Auge zu ernsthafter Betrachtung des Gegenstandes reizen, so wie ein schwarzer und trauriger Himmel uns in ernsthafte Erwartung eines Gewitters setzt. Der Tonsetzer wird ernsthaft durch einen schweren Gang der Bewegung, durch häufige und schwere Vorhalte*), durch plötzliche und ungewöhnliche Ausweichungen, durch chromatische Fortschreitungen und durch Vermeidung lieblicher melodischer Verzierung; der Redner durch schwere volltönende Worte, durch öftere Ausrufungen und Anreden, durch Beschwörungen und Eidschwüre, dergleichen man sowohl bey dem Demosthenes, als in den so genannten Philippischen Reden des Cicero sehr oft antrifft**). Der epische Dichter unterhält seinen Leser durch den ernsthaften und bisweilen

H 2

seyer.

*) S. Vorhalt, auch Dissonanz.

**) Nur ein Beyspiel aus hundert, die Cicero geben könnte. Proh Di immortales! Ubi est ille mos, virtusque majorum? — An ego ab eo mandata acciperem, qui senatus mandata contemneret? aut ei cum senatu quidquam commune judicarem, qui Imperatorem Pop. Rom. senatus prohibente obsideret? At quae mandata? arrogantia! Quo stupore! Quo spiritui! Philipp. VIII. §.

feyerlichen Ton und Gang seines Vortrags, fast durchaus in der Ernsthaftigkeit. Und wenn er das Ernsthaftige auf das Höchste treiben will, so mischt er fürchterliche Nebengriffe ein. Beides Ton und Begriffe sind in folgender Stelle höchst ernsthaft:

— — Bald stand er voll Tieffinn,
Bald sah' er überall langsam herum und
setzte sich wieder,
Wie auf hohen unwirthlichen Bergen
drohende Wetter
Langsam und verweilend sich lagern;
so sah er und dachte*).

Daß Ernsthafte bey kleinen und verächtlichen Gegenständen macht eine Art des Scherzhaften und Lächerlichen aus, und kann also beyhm Spott sehr gute Wirkung thun; denn nichts ist possirlicher als ein ernsthafter Ton der läppischen Gegenstände. Wer kann sich des Lachens enthalten, wenn Scarron in einem ernsthaften Ton sein zerrissenes Kleid besingt? Er vergleicht es mit den ägyptischen Pyramiden, die er also anredet:

Superbes monumens — —
Par l'insure des ans, vous êtes
abolis.

— — — — —
Il n'est point de ciment que le
tems ne dissoude;
Si vos Marbres si durs ont senti
son pouvoir,
Dois-je trouver mauvais qu'un mé-
chant pourpoint noir
Qui m'a duré deux ans soit percé
par le coude?

Erweiterung.

(Berechtheit.)

Longinus giebt folgende Erklärung davon; sie sey eine vollständige Zusammentragung aller, einer Sache zugehörigen, Umstände und Eigenschaften, wodurch die Hauptvorstellung ihre wahre Größe und Stärke erhält. Man kann nämlich eine Sa-

*) Metias II. Gesang.

che entweder bloß nennen, oder auf die kürzeste Weise nach dem, was ihr wesentlich oder zufällig zukommt, anzeigen; oder man kann sie weitläufiger nach ihren Eigenschaften, Wirkungen und verschiedenen Verhältnissen beschreiben. Wenn also der Redner, nachdem er das, was wesentlich zu seinem Gegenstande gehört, gesagt hat, noch etwas hinzuthut, um die Vorstellung zu verstärken, sie lebhafter zu machen, oder ihr eine weitere Ausdehnung zu geben, so gehört dieses zur Erweiterung. Man setze, daß ein geistlicher Redner an einer Stelle seiner Rede nöthig habe, die Vorstellung von Gottes Allwissenheit zu erweken. Der Satz: Gott ist allwissend, wäre hier das Wesentliche, was er zu sagen hat; thut er hinzu: alles Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige, was wirklich geschieht oder bloß möglich ist, stellt sich ihm deutlich dar: so ist dieser Zusatz eine Erweiterung.

Der Vortrag des Dichters und des Redners unterscheidet sich von dem Vortrag des forschenden und lehrenden Philosophen hauptsächlich durch die Erweiterungen, die jenen vorzüglich eigen sind. Bisweilen ist eine ganze Rede, oder ein ganzes Gedicht nichts anders, als ein einziger Gedanken, der durch mancherley Erweiterungen lebhafter und einleuchtender gemacht worden. So ist die siebente Ode des ersten Buches beyhm Horaz nichts anders als eine Erweiterung eines einfachen Gedankens.

Ein wichtiger Theil der Kunst des Redners und Dichters besteht demnach in der Geschicklichkeit zu erweitern; wenigstens ist sie bey dem Redner beynahe die Hauptsache. Wenn man von bekannten Dingen zu reden hat; wenn in einer lehrenden Rede alles, was man anzubringen hat, klar und verständlich ist: so sind die

Erwei-

Erweiterungen das einzige Mittel der Rede aufzuhelfen, die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu reizen und dem Vortrag ästhetische Kraft zu geben.

Die Erweiterung hat sowol bey einzelnen Gedanken, oder bey besondern Theilen einer Rede, als bey der ganzen Rede überhaupt statt, deren Wirkung beym Schluß dadurch verstärkt werden kann. In so fern ist sie ein Haupttheil des Beschlusses der Rede, und so sieht sie Cicero an*).

Wenn man das, was wesentlich zu Erwekung gewisser Vorstellungen, zur Ueberzeugung oder zur Nährung gehört, vorgebracht hat: so können wegen der völligen Wirkung des Vorgebrachten noch zweyerley Zweifel entstehen. Entweder hat der Zuhörer noch nicht Zeit genug gehabt sich den Vorstellungen so zu überlassen, daß er ihre völlige Wirkung schon gefühlt hätte, denn dazu gehört allemal, nach den Fähigkeiten des Zuhörers, mehr oder weniger Zeit; oder die Vorstellungen haben ihrer Gründlichkeit und Richtigkeit ungeachtet nicht genug ästhetische Kraft, weil sie zu abgezogen, zu einfach, zu speculativ sind. In diesen beyden Fällen muß der Redner seine Zuflucht zur Erweiterung nehmen. Sie verursacht im erstern Fall eine Verweilung auf den Vorstellungen, von denen man die Wirkung erwartet. Der Zuhörer bekommt dadurch Zeit sich den Eindrücken zu überlassen. Es geht bey den offenbaresten Wahrheiten nicht an, daß der Redner die Sätze so unaufgehalten nach einander vortrage, wie man es bey einem geometrischen Beweis thut. Jeder Satz muß nothwendig eine Zeitlang der Vorstellungskraft gegenwärtig seyn, wenn man seine Wahrheit recht einleuchtend empfinden soll. Diese Verweilung kann nicht durch Unterbrechung des Vortrages, durch ein Ver-

weilen des Redners erhalten werden; er muß fortreden. Also bleibt ihm nur das Mittel übrig, das, was er gesagt hat, noch einmal auf eine andre Art zu sagen; etwas hinzuzusetzen, das die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf denselben Begriffen unterhält; dieselbe Hauptsache in einem andern und noch andern Lichte zu zeigen. Dieses heißt aber den Satz erweitern. Man kann deswegen bey der Beweisart, die man Induktion nennt*), diese Erweiterung am leichtesten anbringen, wenn man mehrere Fälle zum deutlichen Begriff der Sachen aussucht, wovon das, was am angezogenen Ort aus dem Xenophon angeführt worden, zum Beispiel dienen kann. Die Geschicklichkeit, die Zuhörer durch geschickte Erweiterungen eine hinlängliche Weile bey gewissen Hauptvorstellungen aufzuhalten, bis sie ihre Wirkung gethan haben, ist ohne Zweifel eines der wichtigsten Talente des Redners, ohne welches die höchste Gründlichkeit und Scharfsinnigkeit ihm sehr wenig hilft.

Eben so nothwendig ist auch die Erweiterung in dem andern Fall, wo das Wesentliche der Vorstellungen gar zu einfach ist. Denn dadurch verliert es seine ästhetische Kraft; es beschäftigt bloß den Verstand und hat keine Wirkung auf das Gemüth. Was also abstrakt und einfach gesagt worden, weil die Natur der Sachen dieses erfordert, das muß durch die Erweiterung der Einbildungskraft und dem anschauenden Erkenntniß nun auch noch lebhafter, sinnlicher, mit mehrern verstärkenden Nebenbegriffen gesagt werden. So wie Saler, nachdem er gesagt hat:

Unendlichkeit, wer mißet dich?
durch Erweiterung hinzusetzt:

Vor dir sind Welten Tag und Menschen
Augenblicke.

H 3

Es

*) S. Beweisarten I. Ab. S. 285.

*) Partitiones Orat.

Es ist überhaupt offenbar, daß die Kraft der Beredsamkeit großen Theils von geschickten Erweiterungen abhängt, ohne welche die gründlichste Redefertigkeit und ohne Kraft ist. Vielleicht hat der an sich gründliche, aber alle Erweiterungen verschmähende Vortrag der größten Philosophen, die seit einem halben Jahrhundert in Deutschland ein Licht angezündet, worauf es sonst stolz seyn kann, gar viel dazu beigetragen, daß wir in der Beredsamkeit noch so weit hinter andern Völkern zurück geblieben sind.

Denen, welchen aufgetragen ist, die Jugend zur Beredsamkeit anzuführen, kann man nicht genug wiederholen, daß sie dieselbe fleißig, aber auch mit hinlänglicher Gründlichkeit in allen Arten der Erweiterungen üben müssen. Aber weh ihnen, wenn sie die wahre Kraft der Erweiterungen nicht fühlen; wenn sie sich einbilden, es komme nur auf die Menge der Wörter, auf bloße Wiederholung derselben Sache in andern Ausdrücken, oder Aufhäufung einer Menge nichtsbedeutender Nebenumstände an.

Wir wünschten zur Aufnahme der wahren Beredsamkeit, daß ein jeder Sache gewachsener Mann die Arbeit auf sich nehmen möge, diesen wichtigen Theil der Redekunst in seinem ganzen Umfang abzuhandeln. Woher kommt es doch, daß wir eine so große Menge kritischer Schriften über alles, was zur Dichtkunst gehört, haben, und so sehr wenig, was der noch in der Zeugung liegenden Beredsamkeit aufhelfen könnte?



(*) Von der Erweiterung handeln, unter mehreren: Aristoteles, in dem 9ten Kap. des ersten und im 26ten Kap. des zweiten Buches s. Rhetorik. — Cicero, in dem 27 Abschn. des 3ten Buches De oratore, und in dem 13ten Abschn. der Orator. partic. — M. S. Quintilian,

im 4ten Abschn. des achten Buches der Instit. orator. — D. Morhof, in einer eigenen Schrift, Deliciae Orator. inimi-
mior. s. Liber de Dilatione et Amplificatione, Lub. 1701 und 1712. 8. — Die Principes pour la lecture des Orateurs, im 7ten Kap. des 2ten Buches, G. 195. u. f. des 2ten Bds. der Ausg. von 1753 — u. v. a. m.

Erzählung.

(Beredsamkeit.)

Ein Haupttheil derjenigen gerichtlichen Reden, in denen es auf die Beurtheilung einer geschehenen Sache ankommt. Der Zweck der Erzählung ist, dem Zuhörer den Verlauf der Sachen so vorzustellen, daß sein Urtheil darüber gelenkt werde. Die alten Lehrer der Redner sind, wie man beyhm Hermogenes, Cicero und Quintilian sehen kann, sehr weitläufig hierüber. Da hier die Absicht gar nicht ist, den Advocaten Anleitung zu geben, wie durch eine schlaue Erzählung eine böse Sache als gut, oder eine gute als böse vorzustellen sey, sondern vorausgesetzt wird, der Redner wolle das, was er selbst gesehen oder erzählen gehört hat, so wie er die Sachen wirklich faßt, wieder erzählen: so werden wir uns nur bey Betrachtung einiger allgemeinen Eigenschaften einer guten Erzählung aufhalten. Die Kunst zu erzählen erfordert eigene Gaben, die man nicht durch Regeln bekommt; alles, was die Critik hier thun kann, ist, daß sie einige Winke und Warnungen giebt.

Die Erzählung ist in der Beredsamkeit gerade das, was das historische Gemälde in der Malerey ist: beyde werden durch einerley Eigenschaften gut oder schlecht. Jede Erzählung muß die geschehene Sache klar und wahrhaft, oder wahrscheinlich vorstellen, damit der Zuhörer über keinen zur Sache gehörigen Umstand

stand in Ungewißheit oder Zweifel bleibe. Zur Klarheit gehört außer dem guten und richtigen Ausdruck, wodurch die Begriffe auf das genaueste bestimmt werden, die Ordnung und die Vermeidung alles dessen, was eigentlich zur Sache nicht gehört, was keinen Einfluß, weder auf den Ausgang der Sache, noch auf das Urtheil, das man von der Sache fällt, haben kann. Bey jeder Erzählung hat man eine gewisse Absicht, aus welcher beurtheilt werden muß, was zur Sache gehört oder nicht. Der Erzähler muß den Zweck der Erzählung; die Vorstellung, die durch dieselbige in völlige Klarheit kommen soll, auf das deutlichste fassen, um zu beurtheilen, was jeder einzelne Umstand dazu beytragen könnte. Er muß sich auf das genaueste in die Stelle seiner Zuhörer setzen, um zu erkennen, was sie eigentlich durch seinen Vortrag erfahren wollen oder müssen. Eine nothwendige Eigenschaft der Erzählung in Absicht auf die Klarheit ist die Gruppierung der Sachen, das ist, die genaue Unterscheidung der Haupttheile. Die Erzählung muß nicht so unabgesetzt in einem fortgehen, daß der Zuhörer gar nichts begreife, bis man fertig ist. Sie muß in ihre Hauptperioden abgetheilt seyn, deren jede besonders kann gefaßt werden.

Zur Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit ist vor allen Dingen nothwendig, daß keine Lücke in der Erzählung gelassen, daß nichts übergangen werde, daraus das, was hernach folget, begreiflich wird. Aber dieses ist noch nicht allemal hinlänglich. Gewisse Theile der Erzählung müssen genau, umständlich und durch solche Kleinigkeiten ausgezeichnet seyn, daß der Zuhörer bey der Sache gegenwärtig zu seyn glaubt. Dadurch wird die Erzählung um so mehr wahrscheinlich, da der Zuhörer sich nicht vorstellen kann, daß alles so umständ-

lich würde können bezeichnet werden, wenn sich die Sachen nicht wirklich so verhielten. So wie es gewisse Gemählde giebt, von denen man leicht urtheilen kann, daß sie bloß aus der Phantasie, nach einem Ideal gemacht sind; andre hingegen, wo man aus verschiedenen sehr zufälligen Kleinigkeiten gewiß erkenne, daß sie nach der Natur gemacht sind: so ist es auch mit den Erzählungen beschaffen, deren Wahrheit oder Erdichtung man aus Kleinigkeiten am besten beurtheilet. Folgendes Beispiel aus dem Quintilianus *) kann zur Erläuterung dienen. *In portum veni, navim prospexi, quanti veheret interrogavi, de pretio convenit, conscendi, sublatae sunt anchorae, solvimus oram, profecti sumus.* Alles dieses sagt im Grunde nichts anders, als die zwey Worte: *E portu navigavi.* Aber das Ausgezeichnete Gemählde macht, daß man die Sache zu sehen glaubt. Da bey jeder Erzählung etwas die Hauptsache ist, das, wornach alles andre beurtheilt wird, diese Hauptsache aber, wie die Hauptgruppe des Malers**) in dem Gemählde, voranstehen und am deutlichsten ins Gesicht fallen muß: so muß der Redner durch Bezeichnung kleiner Umstände, die Hauptsache nahe vor das Gesicht bringen. Darin ist Homer ein großer Meister der Kunst. Die Hauptsachen heben sich in seinen Gemählten vom Grund heraus, und kommen ganz nahe.

Einen großen Grad der Wahrheit kann auch der Ton der Rede einer Erzählung geben. Ein den Sachen, die man erzählt, völlig angemessener Ton, der sich während der Erzählung immer nach der Beschaffenheit der Dinge, die erzählt werden, abändert, ist beynahe allein hinreichend, die ganze Sache wahrscheinlich zu ma-

H 4

chen;

*) Lib. IV. Cap. I. §. 41.

**) S. Gruppe.

chen; so wie ein falscher Ton, besonders da man zur Unzeit wichtig thut, oder ins Declamatorische verfällt, einen sehr großen Verdacht der Unwahrheit erwecken kann *).

Es erhellet hieraus hinlänglich, daß es eine höchst schwere Sache ist, gut zu erzählen, und vielleicht erfordert kein Theil der Beredsamkeit fleißigere Uebung, als dieser.

Hermogenes unterscheidet drey Hauptgattungen die Erzählung zu behandeln, die einfache, die ausgeführte, die zierliche. Die erste erzählt die Sache schlechtweg, wie sie geschehen ist, ohne sich in irgend eine Art der Ausschweifung einzulassen. Sie wird da gebraucht, wo die geschehene Sache an sich selbst mit den dabey vorkommenden Umständen hinreichend ist, dem Zuhörer die Begriffe zu geben, die unsrer Absicht gemäß sind. Von dieser Art ist die Erzählung in des Demosthenes Rede gegen den Conon. Die Sache war an sich so klar, daß der natürlichste Vortrag derselben am geschicktesten war, den Zuhörer gegen den Beklagten einzunehmen.

Die ausgeführte Art besteht darin, daß der Redner verschiedenes beibringt, das in der geschehenen Sache nicht offenbar liegt, indem er Ursachen davon angiebt, Absichten aufdeckt, und etwa Umstände ergänzt, alles in der Absicht, die Sache gut oder schlecht vorzustellen. Er hilft also dem Urtheil des Zuhörers dabei, da er im erstern Fall es ihm gänzlich frey gelassen hat. Diese Art ist nöthig, wo die vorzutragende Sache etwas zweydeutig ist, so daß der Zuhörer, wenn ihm die Sache einfach erzählt würde, auch wol ein ander Urtheil davon fällen, oder sie anders fassen könnte, als es die Absicht des Redners erfordert.

Die zierliche Art trägt die Sache mit Zusätzen vor, welche die Einbil-

*) S. Kon der Rede.

lungskraft des Zuhörers einnehmen. Er mischt Bilder und Nebenumstände in die Sache, welche ihn für oder gegen die Begebenheit einnehmen, welche er entweder auf eine vortheilhafte oder verhasste Weise vorstellt, so daß er das Urtheil des Zuhörers schon in der Erzählung selbst lenkt. Er braucht die Farben der Beredsamkeit, sein Gemählbe desto kräftiger zu machen. Dieses ist bey gerichtlichen Erzählungen ein Kunstgriff, der den Sachen den Ausschlag geben kann; und darin war Cicero ein großer Meister. Man überlege folgende Stelle. Anstatt bloß zu sagen: Quinctius trauete dem Versprechen des Naevius, trägt er die Sache so vor: Quia, quod virum bonum facere oportebat, id loquebatur Naevius; credit Quinctius eum, qui orationem bonorum imitaretur, facta quoque imitaturum. Dergleichen Wendungen sind um so viel wirksamer zur Ueberredung, weil der Zuhörer kaum merkt, daß der Redner seinem Urtheil vorgeist.

Es kann zwar geschehen, daß ein Redner seine Erzählung nur nach einer dieser drey Arten vorträgt. Wenn die Sache sehr klar und jedem hinlänglich einleuchtend ist, so thut die erste Art die allerbeste Wirkung. Denn so wie ein Grundsatz durch den Beweis, den man davon geben wollte, nicht nur keine Stärke gewinnt, sondern von seiner Kraft verlieret: so geht es einer offenbar guten oder schlechten Sache, durch eine ausgeführte oder zierliche Erzählung. Die andre Art schiet sich für Begebenheiten, die zwar wenigem Zweifel unterworfen, aber doch durch Erläuterung verschiedener Umstände klarer können gemacht werden. Die dritte Art ist für zweifelhafte Fälle. Indessen geschieht es oft, daß ein Redner alle drey Arten in einer einzigen Erzählung anbringt, nach dem die besondern

bern Theile der Sache mehr oder weniger klar sind.



(*) Von der Erzählung in der eigentlichen Rede, handeln, unter mehreren, Aristoteles im 16ten Kap. des dritten Buches s. Rhetorik (in Rücksicht auf die drei angenommenen Arten der öffentlichen Rede.) — Hermogenes im 1ten und 7ten Kap. des 2ten Buches *περί Ερμηνείας*, und im 28ten Kap. *περί μετὰ τὸν δειν*. — M. S. Quincillian, im 4ten Abschn. des zweiten, und im zwenten Abschn. des vierten Buches der Institut. orator. — Ch. Vattour, im 4ten B. s. *Principes de la Littérature*, S. 218. d. Ausg. von 1755 und S. 263 der Haml. Uebers. Ausg. von 1774. — Die *Principes pour la lect. des Orateurs*, im 4ten Kap. des vierten Buches, B. 3. S. 48. — Condillac, im 2ten Th. S. 470 d. d. Uebers. s. Unterr. aller Wissensch. Vonn 1777. 8. —

Er z ä h l u n g.

(Dichtkunst.)

Eine besondre Art des Gedichts, womit die Neuern die Dichtkunst bereichert haben; denn es scheint nicht, daß den Alten diese Dichtungsart bekannt gewesen sey. Die Erzählung kommt darin mit der äsopischen Fabel überein, daß sie eine kurze Handlung in einem gemäßigten Ton, der weit unter dem eigentlichen epischen zurückbleibet, erzählt; sie geht aber von ihr darin ab, daß sie nicht bedeutend ist, wie die Fabel. Der Dichter hat seinen Endzweck bey der Erzählung erreicht, wenn der Leser bloß die erzählte Handlung in dem Lichte, darin er sie hat vorstellen wollen, gefaßt hat, da der Fabeldichter eine Lehre zur Absicht hat. Es läßt sich zwar, wie einer unser besten Kunstfrichter anmerkt *), auch aus ihr, wie aus jeder Handlung, irgend-

wo eine Sittenlehre absondern. Dennoch ist sie nicht etwan ein in eine sinnliche Geschichte verkleideter Lehresatz; und das Allegorische ist ihr auf keine Weise nothwendig. Sie ist, sagt er ferner, die heroische oder comische Epopee im Kleinen; die erste Anlage dazu, nur die wesentlichsten Bestandtheile derselben in ihrer einfachsten Form. Man kann hinzufügen, daß sie in dem Vortrag den gemäßigten Ton, der keine Begeisterung kennt, annimmt. Denn es giebt auch dergleichen kleine Epopeen, die in dem hohen lyrischen Ton vorgetragen worden, und deswegen nicht zu dieser Gattung gehören, wie die Romanzen.

Diese Dichtungsart ist in Ansehung des Inhalts einer großen Mannigfaltigkeit fähig; sie kann Handlungen und Thaten, Leidenschaften, herrschende und vorübergehende Empfindungen, ganze Charaktere, Begebenheiten, Glücks- und Gemüths-umstände schildern; und in Ansehung des Tones kann sie pathetisch, sittlich oder scherzhaft seyn. Soll sie aber mehr, als zum Zeitvertreib dienen, und mehr als vorübergehende Aufwallungen verschiedener, angenehm durcheinander laufender, Empfindungen erweken, so trifft man den Stoff dazu eben nicht auf allen Straßen an. Wenn der erzählende Dichter lehrreich seyn will, wenn seine Absicht ist, nur solche Geschichten oder Thaten zu erzählen, die in dem Verstand der Leser wol bestimmte und auf immer wirksame Grundbegriffe und Grundsätze zurücklassen: so muß er sich weit und mit scharfem Blicken in dem sittlichen Leben der Menschen umsehen. Auch der fleißigste Beobachter der Menschen ist nur selten so glücklich, auf solche classische Männer seiner eigenen, oder der vergangenen Zeiten zu stoßen, deren Denkungsart und Handlungen, als canonische Lehren für alle Menschen,

angzu-

*) Schlegel in der Abhandlung über die Eintheilung der Poesie.

anzusehen sind. Vernunft und Thorheit, Tugend und Laster zeigen sich zwar überall, aber höchst selten in dem hellen Lichte und in der Gestalt, worin sie zur Lehre oder Warnung sich dem Gemüth unversehrt und immer wirksam einprägen. So müssen aber die Beispiele seyn, die zu einer vollkommenen Erzählung den Stoff ausmachen. Es wird nämlich hier vorausgesetzt, daß die Erzählung in allen Absichten vollkommen sey, bey welcher jeder Leser von gesunder Einsicht mit völliger Empfindung sagt: so muß ich denken — so muß ich handeln — so muß ich niemals handeln, wenn ich noch etwas auf mich selbst halten soll; und die Erzählung muß unversehrt als ein Muster dem Geist eingepflanzt werden.

Dergleichen Erzählungen wären denn allerdings sehr schätzbare Werke, und man könnte den Neuern über die Erfindung dieser Dichtart Glück wünschen.

Wenn der Inhalt glücklich gefunden oder gewählt ist, so ist noch die Schwierigkeit des guten Vortrags zu übersteigen, die nicht gering ist. Das Erzählen ist überhaupt eine sehr schwere Sache; aber in Versen zu erzählen, zumal wenn der Inhalt einfach ist und wenig Leidenschaftliches hat, ist höchst schwer. Man kann gar zu leicht in das Gedehnte, Langweilige oder Mühsame fallen. Einfachheit, Kürze und besonders Naivität sind die Haupteigenschaften dieser Gattung. Man findet daher nur selten Dichter, die sich darin hervorgethan haben. Unter uns haben bey der beträchtlichen Anzahl guter Dichter, nur Sagedorn, Gellert und Wieland sich hierin einen Namen erworben. Aber Wielands moralische Erzählungen machen eine besondere Gattung aus: sie sind meistens von zärtlichem und leidenschaftlichem Inhalt, der das Erzählen weniger schwer macht.

Die Araber scheinen einen vorzüglichen Geschmak an dieser Dichtart zu haben, und unter ihren Erzählungen findet man in der That solche, die zu Mustern dienen können. Vielleicht haben die Neuern diesen Zweig der Dichtkunst aus dem Orient nach Europa verpflanzt. Aber die Erzählungen von abentheuerlichen Liebeshandeln, darnach die französischen Dichter ihre Contes gebildet haben, scheinen aus Italien herzukommen.



So ganz unbekannt, wie H. Sulzer will, ist denn doch die Erzählung, im weitesten Sinne des Wortes, den Alten wohl nicht gewesen; denn die Verwandlungen des Ovidius lassen sich schwerlich für etwas anders ansehen. Und sein Ausspruch ist um desto grundloser, da er die Wahrheiten der Araber anführt, und folglich nicht auf eigentlich verfeinerte Erzählungen sich einschränkt. —

Von der Theorie der Erzählung überhaupt (die aber zu mannichfaltig seyn kann, als daß diese Theorien sie umfassen) handeln unter mehreren: Poesis narrativa, Auct. Georg. Aloys. Szerdaheli, Bud. 1784. 8. — Reflex. sur le Conte, von Dorat, bey s. Trois freres, Oeuvr. B. 2. S. 97. Ausg. von 1769. Deutsch, bey der Uebers. von Chr. Fürcht. Gellerts Abhandl. von den Fabeln. Leipz. 1773. 8. S. 101. — Disc. sur les contes, nouvelles et Romans, in den Lectures amusantes, Amst. 1771. 8. — Essai sur le recit, ou entretiens sur la manière de raconter, p. Mr. l'Abbé Berardier de Baraut, Par. 1776. 12. (Der Verf. handelt darin nicht blos von der eigentlichen Erzählung, sondern auch von dem, was dahin gerechnet werden kann, als von der Fabel, von dem epischen Gedicht, und von dem Roman, aber in einem äußerst weitschweifigen Style. — Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung, von J. J. Engel in der N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 16. S. 177. — Auch finden sich noch in J. A. Schle.

Schlegels Abhandlungen zu f. Vatteur. S. 282. Ausg. von 1770 verschiedene, hier gehörige Anmerkungen. —

Poetische, oder Erzählungen in Versen haben geschrieben, bey den Römern: Publius Ovidius Naso (Die Ausgaben f. 15 Bücher von Verwandlungen, mit f. übrigen Werken, sind bey dem Art. Heroide angezeigt. Einzelne sind sie, unter andern, jedoch mit einigen andern Gedichten des Verf. zuerst, f. a. et l. f. und darauf Parm. 1479 und 1480. f. Vic. 1480. f. Ven. (mit dem Comment. des Raph. Regius.) 1495. 1553. f. Ebenf. bey Aldus 1525. 1534. 8. Lugd. B. 1527. 4. Antv. 1561. 12. Rom. 1614. 8. Par. 1637. f. (mit R.) u. a. a. D. m. gedruckt — Uebersetzt in das Italienische; von Gio. di Bonifagnore, Ven. 1497. f. in Prosa; von Lor. Spirito da Perugia, Per. 1519. 8. in Terzinen; von Nic. Agostini, Ven. 1522. 4. in Octaven; von Lud. Dolce, Ven. 1533. 4. in Octaven; von Gab. Marotti, Ven. 1570. 4. eben so; von Gianandr. Anguillara, Ven. 1561. 4. 1757. 8. 3 B. in Octaven (schön, aber sehr frey), von einem Ungen. Sienna 1777. 8. 2 B. in Prosa, der, um mehr Verbindung hineinzubringen, sie in Giornate abgetheilt, und die unvollständigen, nach den Erzählungen anderer Mythologen, ausgeführt hat. In das Spanische: von Ant. Peres Sigler, Salam. 1580. 12. Nurgos 1609. 8. in reimf. Versen mit untermischten Octaven; von Sil. Mey, Larrag. 1586. 8. in Octaven, aber nur sieben Bücher, wovon die beyden ersten mehr Paraphrase, als Uebersetzung sind; von Pedro Sanyz de Viana Ballad. 1589. 4. in Octaven mit sehr mittelmäßigen Auslegungen; und von Luis Hurtado. In das Französische: von Ch. Walens, unter dem Titel, La Bible des Poetes . . . Brügge. 1484. f. Par. 1493. f. in Prosa; von einem Ungenannten, unter dem Titel, Le grand Olympe . . . Lyon 1530. Par. 1539. 8. Rouen 1601. 16. in Prosa; von El. Marot, aber nur die beyden ersten Bücher in f. W. und in Versen; von Bre. Habert, Par. 1573. 18. in

Versen; von Ch. Desfrans, Mont 1595. 8. in Versen von Raymond und Ch. de Massac, Par. 1617. 8. in Versen; von Nic. Renouard, Par. 1616. 8. 1619. f. mit R. Par. 1651. f. in Prosa; von P. du Rier Par. 1655. 8. 1660. f. Drur. 1677. f. Hope 1728. f. 1744. 12. 4 B. mit R. in Prosa von Ch. Cornille, Par. 1693. 12. 3 B. Lüttich 1698. 8. 3 B. in Versen; von Et. Algan de Martignac in dem 4ten 5ten und 6ten Bd. f. Uebers. der sammtl. Werke des Ovids, Lyon 1697. 12. in Prosa; von F. Bapt. Morvan de la Veslegarde, Par. 1701. 8. 2 B. in Prosa; von Ant. Banier, Amst. 1732. f. und 3 B. 12. Par. 1738. 4. 2 B. mit R. in Prosa; von F. Gasp. de Fontanelle Par. 1767. 8. 2 B. in Prosa, und getreuer als von Banier; von dem Chev. de St. Ange, Par. 1778 u. f. 12. in ziemlich wässerigten Versen; von dem Abt Massilian, Par. 1785. 8. 3 B. in schlechte Prose. Ausser diesen brachte ein Ungen. jede in 8 Verse unter einem dazu gestochenen Kupfer Lyon 1557. 12. Jf. de Venerade sie in Rondeaux, P. 1676. 4. der Abt Marolles in Quatrains, Par. 1677. 4. und L. Richter, unter dem Titel, Ovide bouffon in burleske Verse, Par. 1649. 4. 1662. 12. aber nur 5 Bücher, so wie Ch. Coppeau d'Assouci, ebenfalls, aber auch nicht vollständig, unter dem Titel: Ovide en belle humeur, Par. 1650. 4. und einzelne Verwandlungen sind von mehreren übersetzt und nachgeahmt worden. In das Englische: Ausser Uebersetzungen einzelner Verwandlungen von Addison, Dryden. u. a. m. von Arth. Golding, Lond. 1565. 1575. 4. in Versen; von Georg Sandys, 1627. f. in Versen; von G. Garth, Gay, Philips, Croxal, Sewel u. a. m. 1717. f. 1732. 8. 2 B. in Versen; von S. Clarke 1721. 8. in Prosa; von Davison, Lond. 1759. 8. in Prosa; von Wallen, 1787. 8. in Prosa; und in einen Auszug gebracht (Metamorph. epitomized.) erschienen sie 1761. 12. In das Deutsche: von Albrecht von Halberstadt schon ums J. 1210 aber erst gedruckt, Mainz 1545. f. und mit Veränderungen von Wiktam, Best. 1581. f.

so wie verb. ebend. 1609. 1641. 4. in Versen; von M. Spreng, Erst. 1571. 8. in Versen; von einem Ungen. aus dem Holl. des Carl von Mander, Nürnberg. 1679. f. und ebend. noch 1698 sieben Bücher, beydes zur Erklärung der Sandrartischen Kupfer; von J. G. Schmid, Straßb. 1711. 8. in Prosa; von Sedleky, Augsb. 1763. 8. in Versen; von Joh. G. Lindner, Leipz. 1764. 8. in Prosa; von J. G. Sost, Berl. 1766. 8. in Prosa; von Ferdinand **, Halle 1785-1787. 8. sehr frey; von J. G. R. Schlüter, Leipz. 1786. 8. metrisch; von einem Ungen. Dresd. 1789. 1790. 8. nur 6 Bücher metrisch. Ausser diesen ist der Inhalt derselben, zu Kupfern, von J. G. Schöck, Leipz. 1652. 8. in Reime gebracht, so wie einzelne von mehreren, als unter andern, die beyden ersten Bücher von E. F. G. Hagmann, Dresd. 1772. 4. in schlechten Versen übersezt worden. Auch soll noch eine Uebersetzung von Lau vorhanden seyn; und ein Ungenannter hat, unter der Aufschrift: Verwandelte ovidische Verwandlungen, Stuttg. 1790. 8. einen unglücklichen Versuch zu einer Uebersetzung derselben mit dem ersten Buche gemacht. Unter den Darstellungen derselben auf Kupfer und die von Nicard, von Sandrart, und von Vasari und Le Mire, Par. 1768. 1769. 4. 140 Bl. die vornehmsten. *Erläuterungsschriften*: 1) Explication histor. des Fables, Par. 1711. 12. 2 B. Sehr umgedändert und erweitert, unter dem Titel: La Mythologie et les Fables expl. p. l'histoire, P. 1740. 4. 3 B. 1748. 12. 2. B. von Vanier, Deutsch, Leipz. 1754-1766. 8. 5 B. von J. A. Schlegel. 2) Ueber Ovids Genie und Schriften, eine Abhandl. im 2ten Bde. des Schirachischen *Magazins. Litterar. Notizen* liefert I. A. Fabricii Bibl. lat. Lib. I. c. 15. §. 5. V. u. S. 446 u. f. Ausg. von 1773. und die verschiedenen Lebensbeschreibungen des Dichters sind bey dem Art. *Elegie*, S. 44. a. angezeigt. —

Poetische Erzählungen von italienischen Dichtern: Die, in der Anwei-

sung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst, Leipz. 1781. 8. S. 157 angezeigten *Cento novelle* von (Vinc.) Bruciantino, Ven. 1554. 4. in Octaven, sind nichts als eine Uebersetzung des *Decamerone* von Boccac. — *Giela e Birria* f. a. et l. 8. in Octaven, welche dem Boccac zugeschrieben wird. — *La Legenda del vivo e del morto*, f. l. et a. 8. 3 B. in Octaven. — *La Historia di Octinello e Julia*, f. l. et a. 4. — *Piramo e Tisbe*, f. l. et a. 4. — *La Bruna e la Bianca*, f. l. et a. 8. — *Istoria del Geloso* . . . Fir. 4. aus 96 Octaven bestehend. — *Novella di Maddonna Isotta di Pisa*, Trev. f. a. 4. Ven. 1620. 8. in sechzig Stanzzen. — *Flaminia prudente* . . . da P. Caggio, Ven. 1551. 8. *Diporto piacevole, ovvero Ridutto di recreazione*, nel quale si narrano cento avvenimenti graciosi . . . da Giul. Croce, Trev. 1620. 12. — *La devotissima e bella istoria di S. Giuliano*, Lucc. 1702. 4. — *L'amor virtuoso* . . . dal C. Giac. Isolani, Bul. 1739. 4. — Auch finden sich noch *Novelle* bey den *Fabeln des Pignotti*, u. a. m. —

Poetische Erzählungen von französischen Dichtern: *Fabliaux et Contes des Poetes franç. du XII. XIII. XIV et XV siecles*, Par. 1756 und 1766. 12. 3 B. in ihrer alten Sprache abgedruckt. Auszugsweise und in Prosa gebracht, unter dem Titel: *Fabliaux ou Contes du XII. et du XIII. Siecles* . . . Par. 1771 und 1779. 8. 3 B. von Le Grand, wozu noch die *Contes devots, fables et Romans* . . . Par. 1781. 8. gehören. Verschiedene daraus hat Imbert wieder, unter dem Titel: *Choix de Fabliaux*, Par. 1788. 12. 2 B. neu versificirt. Auch finden sich von Gedichten dieser Art aus diesem Zeitpunkte noch Auszüge in der *Histoire des Troubadours*, Bd. 3. S. 277 u. a. a. St. m. und Caslus hat in dem 2oten B. der *Mem. de l'Acad. des Inscript.* Quartausg. ein *Memoire* über sie geliefert. — Franc. Willon, (1461. Die ihm zugeschriebenen, und in

in f. W. Par. 1532. 16. 1533. 16. Hove 1742. 8. befindlichen Repues franchises gehören hieher.) — Guil. Coquillart (1484. Unter f. Poësies, Par. 1532. 16. 1733. 8. finden sich einige sehr unzüchtig abgefaßte, hieher gehörige Stücke, als die l'Enqueste entre la Simple et la Rufée u. a. m.) — Ch. de Bordigne (1531. La Legende de Maitre Pierre Fairfeu . . . Ang. 1532. Par. 1723. 8. S. auch die Annal. poet. V. 1. S. 221. und Goujets Bibl. franc. V. X. S. 32. u. f.) — Jean le Maire (1520. Les trois contes . . . de Cupido et d'Atropos . . . Par. 1525. 8. S. auch die Annal. poet. V. 1. S. 253. und Goujets Bibl. franc. V. X. S. 86. u. f.) — Clement Marot († 1544. Von seiner Erzählung, und auch dieses kaum, ist nur eines, seiner, allenfalls hieher zu rechnenden Gedichte, Le Temple de Cupidon, in f. W. Lyon (1538.) 8. Hove 1731. 4. 4 B. 12. 6 B. Daß er die beyden ersten Bücher der Verwandlungen vom Ovidius übersezt hat, ist bereits vorher bemerkt, und durch die Annehmlichkeit seiner Manier ist die ältere französische Sprache, unter dem Titel des Marotischen Styles, in den Besitz dieser Dichtart gebracht worden. Ein guter Auff. über ihn findet sich im 4ten B. S. 1 u. f. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. und f. Leben in Goujets Bibl. franc. V. XI. S. 61 u. f.) — P. Grinpoire (1544. Les Fantaisies de mere sottie, Par. (1516.) 8. Aus Versen und Prose mit hinzu gefügter Moral, aber ohne Geist und Leben. Nachrichten von ihm giebt Goujet, a. a. D. V. XI. S. 212 u. f.) — G. Corrozet († 1568. Le Compte du Rossignol, Par. 1546. 12. Lyon 1547. 8. Nachr. von dem Verf. giebt Goujet, a. a. D. V. XII. S. 261 u. f. und V. XIII. S. 98.) — Franc. Habert (Les Metamorphoses de Cupido . . . Par. 1561. 8. — Ungen. (L'unique amour d'Hippolyte, Rouen 1590. 12. Sehr langweilig erzählt.) — Germ. Habert († 1655. Seine Metamorphose des yeux d'Iris en astres ist sehr gut geschrieben.) — Jean de la Fontaine

(† 1695. Seine berühmten, oder berühmtesten Contes et Nouvelles erschienen zuerst 1675 und verm. Amst. 1685. 12. 2 Th. Die vielen Ausgaben sind bekannt; die prächtigste darunter ist Amst. (Paris) 1763. 8. a V. mit 140 K. gedruckt. In das Engl. sind sie 1762. 12. übersezt worden.) — Jacq. Bergier († 1720. Unter f. Nouv. Poës. diverses . . . Par. 1726. 8. 2 B. Amst. 1743. 8. 3 B. Lond. 1773. 12. 3 B. finden sich viele Erzählungen, die auch einzeln, Amst. 1727. 8. gedruckt worden sind.) — Ant. Bauderon de Senecé († 1737. Von f. Erzählung, Kaimac, sagt Voltaire, daß sie ein Vesperspiel sey, wie man, in einer ganz andern Manier, als Fontaine, und doch eben so gut, als er, erzählen könne.) — Jean B. Rousseau († 1741. Seine dreyzehn Allegorien sind im Grunde nichts, als Erzählungen.) — Jean B. Jos. Villars de Greecourt († 1743. Seine Erzählungen finden sich im 2ten Th. f. W. Par. 1761. 12. 4 Th. Einige davon sind in f. Ausers lesenen Werken, Par. 1787. 8. ins Deutsche übers.) — Pinchomp Mafflatre († 1767. Sein Narcisse dans l'Isle de Venus, Par. 1769. 8. 4 Ges. enthält einzelne, glückliche Stellen.) — Alex. Tanevot († 1773. In f. Oeuvr. 12. 3 B. finden sich versch. Erzähl.) — Alexis Piron († 1773. In f. W. Par. 1775. 12. 7 B. sind eine Menge witziger Erzählungen enthalten.) — Jean L. Aubert († 1775. Psyche, Poeme, en VIII. chants . . . Par. 1769. 12. Deutsch in den rührenden Erzähl. Gießen, 1778. 8.) — Ch. P. Colardeau († 1776. Le Temple de Gnide, P. 1773. 8. Les hommes de Promethée, Par. 1775. 8. und in den versch. Samml. f. W.) — Marquis de Pezot († 1777. Zelis au Bain, P. 1763. 12. in vier Ges. und ebend. 1768. 12. in sechs Ges. — Fre. Aronnet de Voltaire († 1778. Von seinen vielen Schriften gehören nur die Contes de Guil. Vadé hieher, welche 1762 erschienen, und, mit einigen frühern, sich in dem 14ten B. der Beaumarchaisischen Ausg. f. W. finden.) — Ein Ungenannter schrieb, als Nachahmung,

nung, Contes de Jean Jos. Vadé, pour servir de Tome sec. à ceux de Guil. Vadé Par. 1764. 8. — Ungen. (Nouv. Contes en vers et Epigr. p. Mr. . . . Gen. 1765. 12. Mastr. 1775. 8.) — Ungen. L'Hyene combattue, ou le Triomphe de l'amour et de l'amitié, P. 1765. 8.) — Cl. Jos. Dorat (1780. Seine Contes acht an der Zahl, und zuerst größtentheils einzeln gedruckt, sind den sich zerstreut in der Sammlung f. W. Par. 1779. 8. 17 Bde.) — Franc. Mar. Arnaud (Elvire, Par. 1754. 8.) — Ungen. Les Bains de Diane, ou le Triomphe de l'amour, P. 1770. 8. — Ungen. L'Incendie, P. 1770. 8. — Ducis (Le Banquet de l'amitié en IV ch. P. 1771. 8.) — Ungen. Histoire de Daphné, P. 1771. 8. — Basile (Les gradations d'amour, P. 1772. 8.) — Pierre Jos. Bernard (Phrosine et Melidore, Par. 1772. 8. 4 Ges.) — Barth. Imbert (Jugement de Paris, P. en IV chants, P. 1772. 8. Historiettes et nouvelles en vers, P. 1774. 8. Nouvelles historiottes en vers, Par. 1781. 8. Auch sind in f. Bigarrures littéraires, P. 1783. 8. noch dergleichen enthalten. Eine Sammlung f. W. erschien 1776. 8. 6 Bde.) — Leonard (Le Temple de Gnide, P. 1772. 8. 4 Ges. Auch sind von ihm sogenannte Contes pastorales in verschiedenen Jahrgängen des Almanac des Muses befindlich. Eine Sammlung f. W. erschien, Par. 1787. 12. 2 B. — Ungen. Le songe d'Irus à J. J. Rousseau, Par. 1770. 8. — Die Pièces detachées, Lond. 1771. 8. enthalten mancherley Erzählungen. — Bey den Fabeln des P. Barbe, Par. 1771. 12. finden sich noch sogenannte Contes philosophiques. — Ungen. Mes trente-six contes, Par. 1771. 8. verm. ebend. 1772. 8. —ournegur (Les narrations . . . Par. 1772. 8.) — Ungen. Contes mises en vers par le petit Cousin de Rabelais, P. 1773. 8. — Ungen. Le Singe de la Fontaine ou rec. de contes et nouv. en vers, Flor. 1773. 12. 2 B. — Mouret de St. Germin (Aza-

lia, ou le Triomphe de la generosité en IV. ch. Par. 1775. 8. sehr prosaisch. — In den Oeuvr. de St. Marc. Par. 1775. 8. finden sich verschiedene Erzähl. — Ungen. Le repentir inutile, Amst. 1776. 8. — Die Enfants du pauvre diable du Sr. l'Empirée, P. 1776. 12. enthalten allerhand Erzählungen — Ungen. Le faux Ibrahim, Conte Arabe, et le Rêve impatient; conte Turc, P. 1777. 8. sind beide sehr gut, aber auch sehr frey geschrieben. — Cazalet (Les meprises, ou Lucrece et Bradamante . . . Par. 1777. 12. gehört zu den guten Erzähl. — Abt Favre (Daphnis et Chioe, conte allegor. Par. 1777. 8.) — Monnier (In f. Petes des bonnes gens de Canon, P. 1777. 8. findet sich eine Erzählung, Le curé de Briquebec.) — Ungen. Les Augustins . . . Lond. 1779. 8. — Ungen. Graves observations sur les bonnes moeurs, P. 1779. 12. — Ungen. Le Fakir, Par. 1780. 8. Der größtliche Ausgang bestimmt dieser Erzählung vieles von ihrem Interesse. — In den Occasions et le Moments, ou les petites riens des Merard de St. Just, Par. 1781. 12. finden sich verschiedene kleine Erzählungen. — Jean de la Harpe (Tangu et Felime, P. en IV ch. Par. 1780. 8.) — Ungen. Le mariage bien assorti, P. 1782. 8. — Ungen. La vanité bonne à quelque chose, ou les mots, pasmoins, employes utilement, P. 1782. 8. — Ungen. Les plus courtes folies sont les meilleures, ou le passetemps de Dames, P. 1782. 12. besteht größtentheils aus Erzählungen. — Ungen. Contes en Vers, p. Mr. D. Par. 1783. 12. sind sehr mittelmäßig. — Ungen. Andromede en V chants, Par. 1785. 12. — Ungen. Longchamp, Par. 1785. 8. — In den Poésies de Mr. Hoffmann de Nancy, Par. 1785. 12. finden sich verschiedene Erzählungen — Die Melanges de Poësie et de Litterat. p. Mr. Florian. P. 1786. 12. bestehen größtentheils aus prosaischen und poetischen Erzählungen. — Pierre de Bologne (Amusemens

semens d'un Septuagenaire, P. 1786. 8.) — Pandier (Ermenie, Poeme en III. ch. P. 1788. 8. die Episode von Erminie und Landfred aus Tasso.) — In den Oeuvr. badines de Cazotte, Londr. 1788. 12. 7 B. finden sich nicht bloß prosaische, sondern auch poetische Erzählungen, wovon einige in den Moral. Rom. Erzählungen, Märchen und Abenteuer . . . Leipz. 1790. 8. 4 B. ins Deutsche überetzt worden sind. — Auffer diesen finden sich in den verschiedenen Jahrgängen des Almanac des Muses noch kleine Erzählungen von Le Bret, Champfort, Douffes, Gaudet, Giroud, d'Arag, Grouvelle, de la Clos, Drobeq, Marachall, Gonlard, Guveraud, Nogent, Willette, Pons de Verdun, Chapelier, Manel, Courtalon, James de St. Leager, Jean B. Mougaret, u. a. m. — und von den verschiedenen Sammlungen derselben sind mir bekannt: Le gout de bien de gens, ou Rec. de contes, tant en vers qu'en prose, P. 1769. 12. 3. B. Recueil des meilleurs contes en vers, Gen. 1773. 8. P. 1774. 8. — Rec. des meilleurs contes en vers de la Fontaine, Voltaire, Vergier, Senecé, Perrault, Moncrif, du Cerceau, Grecourt, Autereau, St. Lambert, Champfort, Piron, Dorat, La Monnoye, Neufchateau et Chaulieu, Londr. 1778. 12. 6 B. mit K. (Die beste dieser Sammlungen.) — Rec. de nouveaux contes amusans, P. 1781. 12. 2 B. — Rec. de pieces fugitives et de Contes nouv. P. 1781. 12. 2 B. (Ordnungstheils aus den Augustins gezogen.) — Les plaisirs de l'amour, ou Rec. de Contes, Hist. et Poemes galans, Par. 1784. 12. 3 B. mit Kupf. — Nouv. Rec. de Contes, Par. 1784. 8. — Etrennes de Mnemosyne, ou Rec. d'Epigr. et de Contes en vers, P. 1789. 12. — Auch gehören, in gewisser Art, die verschiedenen prosaischen poetischen Reisebeschreibungen, als die bekannte von Fres. Le Coigneux Bachaumont († 1702) und El. Emm. Puillier Chapelle († 1689) die Voyage de Bour-

gogne, Par. 1777. 8. u. d. m. noch hieher. —

Erzählungen in Versen von englischen Dichtern: Die ältesten Erzählungen, welche, seit dem Einfalle der Normänner, in England geschrieben worden sind, scheinen Märchen aus der Legende gewesen zu seyn (S. Warton's Histor. of Engl. Poetry B. 1 S. 18 u. f.) Hierauf folgten Rittererzählungen, von welchen, bey dem Art. Heldengedicht, sich einige Nachrichten finden werden. Der älteste, merkwürdigste Dichter in dieser Gattung ist, unstreitig Jeffrey Chaucer († 1400. Seine Erzählungen sind unter dem Namen der Canterbury tales bekannt, und führen folgende Ueberschriften, The Knights Tale, the Miller's Tale, the Reves Tale, the Cokes Tale, the Man of Lawes Tale, the wif of Bathes tale, the Ferres Tale, the Sompnours tale, the Clerkes tale, the Marchantes tale, the Squieres tale, the Frankelaines tale, the Doctours tale, the Pardoneres tale, the Shipman's tale, the Prioresse's tale, the Rime of Sir Topas, the tale of Meliboeus, the Monkes tale, the Nonnes Preestes tale, the second Nonnes tale, the Chanones Yeman's tale, the Manciples tale, the Person's tale, the Coke's tale of Gamelyn, the Plowman's tale, the Pardonnere and Tapstere, und die Merchant's second tale, wovon beynahe jede ihren eigenen Prologen hat. Gedruckt erschienen sie, zuerst im J. 1475 od. 1476, und darauf, unter andern, 1532. 1597. 1721. f. von Urry; 1775: 1779. 8. 5 B. von Torwitt, mit einem Versuch über Chaucers Sprache und Versification, und einer besondern Einleitung zu diesen Erzählungen. Auch nehmen sie mit den vorgedachten Abhandlungen, und einer Lebensbeschreibung des Verf. die sechs ersten Bde. von Wells Poets of Great Britain, Edinb. 1782. 12. ein. Noch eine andre Lebensbesch. findet sich in Gibbers, oder Shells Lives of the Poets, B. 1. S. 1. und sehr viele Erläuter. enthält der XII u. f.

Abchnitt, im 1ten Bde. S. 341 u. f. von Warton's History of Engl. Poetry. S. auch den Art. *Heldengedicht*.) — John Lydgate († 1440. Seine *Storie of Thebes* ist sichtlich eine Nachahmung von Chaucer, welcher sie so gar, ursprünglich, lateinisch geschrieben haben soll. Auch ist sie öfterer bey den *Canterbury tales* mit abgedruckt. Einige Nachrichten von dem Verf. liefert Cibber, a. a. D. B. 1. S. 23. und einen Auszug aus s. Gedichte, Warton, a. a. D. B. 2. S. 71 u. f. Eine andre s. Arbeiten, die metrische Uebers. von des Boccas *De casibus virorum et foeminar. illustr.* unter dem Titel, *Tragedies*, s. a. f. gehört in gewisser Art auch noch hieher. Mehrere Notizen darüber finden sich bey Warton, a. a. D. S. 61 u. f.) — Thomas Rowle (1470. Sein Name mag derjenigen wegen hier stehen, welche die, von dem unglücklichen Gatterton herausgegebenen Gedichte für echt halten) — John Skelton († 1529. Warton in dem 1ten B. S. 336. Anm. s. f. History of English Poetry führt *Merie tales*, 1575. 12. von ihm an, deren Inhalt ich aber nicht näher nachzuweisen vermag. Das Leben des Verf. wird im Cibber, B. 1. S. 27 erzählt; und Warton giebt, a. a. D. litterarische Notizen von s. Schriften.) — Th. More (enthauptet 1534. In s. Works, Lond. 1557. s. findet sich, unter andern, *A mery Jest how a Sergeant would learne to play the Freere*, der zwar wenig poetischen Werth hat, aber immer merkwürdig ist, weil er von dem Wiederhersteller der englischen Litteratur sich her schreibt. In Cibbers *Lives* ist, B. 1. S. 32 das Leben des Verf. erzählt; und von s. Verdiensten handelt Warton, a. a. D. B. 3. S. 97 u. f. — Th. Heywood († 1565. Unter s. mannichfaltigen, ziemlich geistlosen Gedichten, findet sich auch a *Dialogue . . . concerning two marriages*, 1547. 4. 1598. 4. welcher im Grunde Erzählung ist. Einige Stellen daraus hat Warton, B. 3. S. 91 angeführt. Das Leben des Verf. ist bey Cibber, B. 1. S. 66 u. f. zu finden.) —

Th. Churchyard († 1570. Von s. verschiedenen Gedichten, welche Cibber, in der Lebensbeschr. desselben, B. 1. S. 65 anführt, gehören einige zu den Erzählungen, als der *doleful Discourse of a Lady and a Knight*, *Jane Shore* u. a. m.) — Th. Sackville († 1608.) Rich. Baldwyne, und Geo. Ferrars († 1559) waren die Hauptversaffer des *Mirroure for Magistrates*, Lond. 1559. 4. 1587. 1694. 4. einer Sammlung von Erzählungen, deren Muster das oben angeführte Werk des Boccas, *De casibus viror. et foeminar. illustr.* war, und deren Plan nach dem Werke des Dante abgefaßt ist. Jede der darin angeführten Personen erzählt ihre eigene, unglückliche Geschichte dem, vom Kummer, zu den Thoren der Hölle herab geführten Dichter, der bloß wie der Wirth in den *Canterbury Tales*, der Zuhörer, oder die stumme Person des Werkes ist. Nachr. von dem ersten und letzten der benannten Verf. liefert Cibber, a. a. D. B. 1. S. 55 und 69 und von dem Werke selbst Warton, a. a. D. B. 3. S. 209 u. f.) — Edw. Lewise, Chrest. Tye, u. a. m. überfielen gegen Ausgang des sechzehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, einige Erzählungen des Boccas in englische Verse, wovon Warton, a. a. D. B. 3. S. 468 u. f. Nachrichten giebt. — Mich. Drayton († 1631. In Dryden's *Miscellanies* finden sich einige hieher gehörige Gedichte von ihm, als *Nymphidia, or the court of Fairies* und *the Quest of Cynthia*.) — John Dryden († 1701. Von seinen mancherley Gedichten gehören die *Fables ancient and modern*, 1699. 8. 1774. 8. hieher. Sie sind aus dem *Hamet, Ovid, Boccas, Chaucer* u. a. m. gezogen.) — Th. Parnell † 1717. *The Hermit, the fairy tale*, u. a. m. in den verschiedenen Samml. s. W. 1721. 4. 1772. 12. Das Leben des Verf. erzählt Johnson im 2ten B. S. 285 f. *Lives*, Ausg. von 1783.) — Matth. Prior (*The Ladle, Paulo Purganti, Hans Carvell, Protogenes* und *Apelles* u. a. m. in s. *Poems*, 1740. 8. 2 B. 1754. 8. 2 B. Das Leben ist von Cibber,

Tibber, W. IV. S. 43 und von Johnson, W. 3. S. 1 beschrieben.) — John Gay († 1732. An Answer to the Sompners Prologue of Chaucer; Work for a Cooper; the Equivocation; a true story of an apparition; the mad dog, in den verschiedenen Samml. f. Poems, 1725. 8. 2 B. 1776. 12. 2 B. Das Leben findet sich bei Tibber, W. IV. S. 250 und Johnson, W. 3. S. 109.) — Jon. Swift († 1744. Von f. Gedichten gehören hieher Cadenus and Vanessa, gedruckt ums J. 1723. und Philemon and Baucis in den verschiedenen Samml. f. W. 1760. 1769. 8. 27 B. 1784. 8. 17 B. Sein Leben ist bei Tibber, W. V. S. 73. und Johnson, W. 3. S. 353 befindlich.) — Dav. Waller († 1765. William and Margaret, geschrieben ums J. 1724. und Amyntor and Theodora 1747. 4. und nachher in den versch. Samml. f. W. 1759. 12. 3 B. Das letztere ist, in den Hamburger Beiträgen, und auch unter dem Titel, Aurelius, oder der Einsiedler auf der Insel Kilda, 1773. 8. abgekürzt in das Deutsche übersetzt worden. Das Leben des Verf. erzählt Johnson, W. IV. S. 423.) — Ungen. (Lesbia, a tale 1756. 4.) — S. Woyon († 1775. Paris or the force of beauty, 1755. 4. und in f. Poems, 1757. 8.) — W. H. Smyth (Love triumphant, 1757. 4.) — Ungen. (Phil. and Harriet, 1760. 4.) — Ungen. (Edwin and Emma, 1760. 4.) — Ungen. (Giles Pounce in two cantos, 1761. 4.) — Ungen. (Anningait and Ajutt a Greenland tale, 1761. 4.) — Hall (Crazy tales, 1762. 4. 1769. 8.) — Ungen. (Woodenbowl, 1762. 4.) — James Beattie (The Judgment of Paris, 1764. 4. und in f. Poems, 1770. 8.) — Ungen. (The Fruitshop a Tale, 1765. 12. 2 B.) — Ungen. (The Methodist and Muncie, 1766. 4.) — In den Miscell. in Prose and Verse of Anna Williams († 1783) Lond. 1766. 4. finden sich verschiedene Erzählungen. — D. Kelly (Molly white, or the Bride bewitched, 1767. 4.) — J. Jenningsham (Amabella, 1767. 4. 2) The

deserter, 1769. 4. 3) The funeral of Arabert, 1771. 4. 4) Baldoni and Theresa, 1773. 4. 5) The swedish Curate, 1773. 4. Zuf. in f. Poems, 1774. 8. 6) The Fall of Mexico, 1775. 4. 7) The ancient english Wake, 1780. 4. 8) Honoria, 1782. 4. Samml. in f. Poems, 1786. 8. 2 Bde. Der Verf. gehört unstreitig zu den bessern neuern Dichtern.) — Ungen. (Turkish Tale in V Cant. 1770. 12.) — Solomon Partridge (The coblers end 1770. 8.) — J. H. Wonne (The Prostitute, 1771. 4. Evelina, 1773. 4.) — Th. Brerewood (Galfred and Juetta, 1771. 4.) — Ungen. (Alonso, 1772. 4.) — Trapaud (Aglaura 1774. 4.) — Ungen. (Hebe, 1774. 4.) In R. Floyds Poet. Works, 1774. 8. 2 B. finden sich verschiedene Erzählungen.) — J. Langboen († 1779. 1) The origin of the veil, 1773. 4. 2) Owen of Carron, 1773. 4.) — J. Dailvie (Rona 1777. 4.) — Ungenannte (Horatio and Elmenda, 1777. 4. Henry and Eliza 1777. 4.) — Ungen. (The discovery or Strephon and Amelia, 1778. 4.) — Ungen. (The provoked Steed, and de Broil, 1779. 4.) — Ungen. (The Indian Scalp, a Canadian tale, 1778. 4.) — Th. Sedg. Whallen (Edwy and Edilda, 1779. 8.) — Greg. Gander (Poetical tales 1779. 4.) — Ungen. (Danebury, or the Power of friendship, 1779. 4.) — Ungen. (Crazy tales and Fables for grown gentlemen, 1780. 8.) — Ungen. (The fatal kiss, by a Lady, 1781. 4.) — Ungen. (The Mouse and the Lyon, 1782. 4.) — J. Winterton (Tales in verse, 1782. 4.) — Miss Mel. Mar. Williams (Edwin and Eltruda, 1782. 4. und, nebst einigen andern, in ihren Poems, 1786. 8. 2 B.) — W. Easter (Annus mirabilis, or the Events of the Year, 1783. 4.) — Ungen. (Moral tales, a Christmas-night Entertainment, 1783. 4. Elf an der Zahl, aber sehr schmusig.) — Ungen. (The Skull, 1783. 4.) — Harriet Chilcot (Elmar and Ethlinda und Adalba and

and Ahmora, 1783. 8. wenn nicht vor-
trefflich, doch nicht schlecht.) — E. Coombe
(The peasant of Auburn, 1783. 4.) —
— Miß Roberts (Albert, Edward and
Laura, and the Hermit of Priestland,
1783. 4.) — In Esq. Morgans Poems,
1783. 8. finden sich allerhand hieher ge-
hörige Gedichte, als the Hermit of
Snowdon, the Shrine of King Ar-
thur, the cave of Merlin; aber sie sind
sämmtl. mittelmäßig.) — Miß Anna Se-
ward (Louisa, a poetical novel in IV.
epistles, 1784. 4.) — J. Sargent
(The Mine, 1785. 4. 1790. 12. Die
Geschichte eines, zum Bergbau verdam-
mten Grafen, dramatisch, und ziemlich
glücklich behandelt.) — Jam. Thomson
(Sir Ralph of Stannerton Green,
1785. 4.) — J. Whitechurch (The
Barth-lovers, 1785. 4. sehr alttdgisch.)
Ungen. (Constancy, 1785. 8.) — Rob.
Pratt (In f. Miscellanies in Verse and
Prose, 1785. 8. 4 B. finden sich, im
2ten und 3ten Bde. moral tales, Theron
a tale, u. a. m.) — Rich. P. Jobrell
(The Knight and Friars, 1785. 4.) —
Watkins (Coucey and Adelaide, 1785.
4.) — Ungen. (Susan and Osmund,
1785. 4.) — Mary Dorevell (Theo-
dora and Didymus, 1786. 8.) — Un-
genannte (The breeches, a comic-
satirical tale, 1786. 4. St. Peters
Lodge. 1786. 4.) — In der Mistress
West Miscellan. Poetry, 1786. 4. fin-
den sich einige Erzählungen. — Brian
Hill (Henry and Acasto, a moral tale,
1786. 12.) — Will. Walbeck (Socrate
and Xantippe, a burlesque tale,
1786. 4. Auch hat eben dieser Verfasser
Tales, Apologues, Allegor. Visions etc.
1788. 8. erzwungene Nachahmungen des
Fontaine herausgegeben.) — Ungen.
(The Twaddle, a Christmas tale,
1786. 4.) — Ch. Colignon (Alfonso
the Hermit, 1772. 4. und in f. Miscell.
Works, Cambr. 1786. 4. sehr mittel-
mäßig.) — Die Poems von Will. More
Smith, 1786. 8. enthalten verschiedne
rührende Erzählungen. — Ungen. (A
Hermit's tale, 1787. 4. sehr gut.) —

J. Thelwall (Orlando and Ameyda,
1787. 4. Edwin and Angelina u. a.
m. in f. Poems, 1787. 12. 2 B. aber
sehr prosaisch abgefaßt.) — Jane Lin-
bury (The history of Tobit, 1787. 12.
schlecht!) — Eliza Knipe (Six narrative
Poems, 1787. 8. Den Stoff zu einer
darunter, the Prussian Officer, will
die Verfasserinn aus unsers Reichs Leben
genommen haben, und sein heroischer Tod
ist eigentlich der Junghalt derselben; aber
sie hat das Schlachtfeld bey Kunersdorf
mit dem Plaudischen Grunde verwech-
selt.) — Rob. Merry (Paulina, or the
Russian daughter, 1787. 4. Nur mit-
telmäßig erzählt.) — Rob. Burns (In
f. Poems, 1787. 8. finden sich einige hie-
her gehörige Gedichte.) — S. Hoofe
(Edward, or the Curate in III Cant.
1787. 4.) — Ungen. (The Wrongs of
Almoona, or the Africans revenged,
1788. 4. nicht sehr dichterisch darge-
stellt.) — Ungen. (The Deserter in IV.
books, by a young Lady, 1788. 4.
Der Junghalt ist glücklicher, als die Dar-
stellung.) — Amelia Pickering (The for-
rows of Werter, 1788. 4. Eine ganz
glückliche Versification der Leiden des jun-
gen Werthers.) — Ungen. (The villa-
ge Curate, 1788. 8. Adriano, or
the first of June, 1790. Das erste bes-
ser, als das letztere.) — Th. G. Street
(Aura, or the Slave, in two Cant.
1788. 4.) — Ungenannte (Ardekia,
1787. 4. Laura, or the fall of In-
nocence, 1787. 4. Beide sehr mittel-
mäßig.) — In den Excurs. to Parnas-
sus, 1787. 4. ist das beste Gedicht eine
Erzählung, the Family Fracas. — In
der Poetry of Anna Matilda (ein an-
genommener Nahme) 1788. 12. finden sich
ethische gute Erzählungen. — Ungen. (Ga-
lic liberty, 1789. 4. nicht schlecht.) —
Jam. Stanfield (The Guinea Voyage
in III B. 1789. 4. ganz gut.) — In
den Poems by Jos. Sterling, 1789. 12.
findet sich ein erzählendes Gedicht, Cam-
bascan, in drey Büchern, wovon das erste
eine Paraphrase von Chateaus Squire's
tale, und das zweyte und dritte Nachahm-
von

von dem 2ten und 3ten Ges. des vierten Buches von Spensers fairy Queen sind. Das Ganze ist in Octaven, und sehr gut geschrieben.) — West (Matilda, in seven Cant. 1789. 4.) gehört zu den schlechten.) — In den Poems by Miss Lewis, 1789. 8. finden sich einige Erzähl. — Ungen. (The poor soldier, an American tale, 1789. 4. ist sehr mittelmäßig.) — J. Nichols (The fable victims . . . 1789. 4. Der Jnnhast ist besser, als die Versification.) — J. Jamieson (The sorrows of Slavery, 1789. 12. ohne Energie.) — Ungen. (The Prison, 1790. 4. mittelm.) — Uebrigens finden sich in den, bey dem Art. Dichtkunst, S. 655 angezeigten Sammlungen von vermischten Gedichten noch manche hieher gehörige; und bey dem Art. Romanze sind noch mehrere, so genannte Legendary Tales angeführt. —

Erzählungen in Versen von deutschen Dichtern: In der Vorrede zu Chriemhilden Rache S. XI gedenkt Bodmer einer zu Strassburg befindlichen Handschrift, welche Erzählungen von Gottfr. von Strassburg, Hermann v. d. Aue und Conrad von Würzburg enthalten soll. (S. auch die Beitr. zur Gesch. der deutschen Sprache Th. 1. S. 94. Lond. 1777. 8.) — Von dem letztern finden sich noch 67, größtentheils comische Erzählungen in einer Handschrift auf der Kaiserl. Bibliothek zu Wien — und seine schöne Historia von Engelhardt aus Buraunt . . . Erst. 1573. (S. die vorher angef. Beitr. S. 72.) so wie der arme Heinrich, in C. H. Müllers Sammlung von Minnesängern 1. 197. läßt sich auch hieher rechnen. — In Canzlers und Meissners Quartalschrift, St. 1. S. 95. ist Alexander und Antilope der Zwerg, aus eben diesem Zeitpunkte abgedruckt. — Von dem vorhin gedachten Gottfried von Strassburg ist, in der angeführten Müllerschen Sammlung 1. 208 eine Erzählung von der Ninnen — und ebenb. S. 217. eine andre „von der Wibelst“, aus der Strassburgischen Handschrift — so wie, aus eben dieser Handschrift, die Erzählung von dem Pfenninge,

ebend. S. 216 befindlich. — Aus dem Zeitpunkte der Meisterfänger gehören, erstlich, die so genannten Schwänke derselben hieher, von welchen, unter andern, Hans Sachsens Gedichte, Nürnberg. 1570. 1579. f. 5 B. Kempton 1612. 1616. 4. 5 Bde. viele Proben liefern. Ferner sind aus diesem Zeitpunkte vorhanden: Eine allegorische Erzählung von der Liebe, abgedruckt im 2ten Jahrg. des deutschen Museums, Nov. S. 1026 u. f. — Allerhand Erzählungen, oder Beispiele, in einer Handschrift zu Wolfenbüttel (S. Beitr. zur Gesch. und Litteratur . . . von G. E. Lessing. V. 5. S. 189 u. f.) sind, wahrscheinlicher Weise aus eben diesem Zeitpunkte. — Alberus († 1553. De groete Wolvadt, so unse here Godt dorch . . . D. M. Luther der Werlcht ertöget, in I. A. Fabricii Centifolio Lutherano, 1728. 8. 2 B. S. 316.) — Die Stobach, Wetbertroz . . . f. 1. et a. und Strassb. 1557. 8. von Joh. Fischart, Merzker gen. kann allensfalls auch zu den erzählenden Gedichten gerechnet werden. Einige Auszüge daraus finden sich in den Beitr. zur Geschichte der deutschen Sprache, Th. 1. S. 226 u. f. — Burkard Waldis (Unter seinen Tabeln, oder, „Epos neu gemacht, Erst. 1542. 1544. 8. finden sich auch Erzählungen. S. übrigens den Art. Fabel.) — Aus dem Lustgarten Neuer teutscher Gesänge . . . Nürnberg. 1601. 4. sind zwey erzählende Lieder in das deutsche Museum, May 1776. S. 404 und in die oben angeführten Beiträge, Th. 1. S. 321 eingerückt. — In Joh. Wlth. Lourenbergs († 1659) Beerolden berühmten Scherzgedichten f. 1. et a. 8. Cassel 1750. 8. finden sich drey plattdeutsche Erzählungen. — Friedr. von Hagedorn († 1754. Seine Fabeln und Erzählungen erschienen zuerst, Hamb. 1738. 8. S. übrigens den Art. Fabel.) — Nic. Dietrich Giske († 1769. Neun Erzählungen von ihm stehen in den Vermischten Beiträgen, und den Vermischten Schriften von den Verf. derselben, so wie in der Samml. f. Poetischen Werke, Drischw. 1767. 8. S. 289. Sein Leben ist in dem

Nekrolog von Christn. Heinr. Schmidt (S. 425 u. f. erzählt.) — Joh. Christph. Koss († 1765. Versuch in Schäfererzählungen (Berl.) 1742. 8. 1748. 8. 1764. 8. Sein Leben findet sich im Nekrolog, S. 435. und in L. Meisters Charakteristik deutscher Dichter, B. 2. S. 222.) — Christn. Kürcheg. Gellert († 1769. (S. den Art. Fabel.) — Jac. Friedr. Kämprecht ist der Verf. der 1744 erschienenen, und bey Koss's Vermischten Gedichten 1769. 8. wieder abgedruckten Erzählung, die Nachtragall. Von dem Verf. finden sich Nachr. im Journal von und für Deutschland, 1789. St. 3. S. 303. St. 6. S. 548.) — Joh. El. Schlegel († 1749. In dem 4ten B. f. Werke, S. 161 u. f. finden sich vier moral. Erzählungen.) — Joh. Adolph Schlegel (Seine in den Belustigungen, in den Vermischten Beitr. und in den Vermischten Schriften, von den Verf. derselben befindlichen Fabeln und Erzählungen hat E. C. Gärtner, Leipz. 1769. 8. herausgegeben.) — Flor. Arn. Consbruch (Poetische Erzählungen, Zest. 1750. 8.) — E. M. Wieland (1) Erzählungen, Heilbron 1752. 8. und im 1ten Bde. der Zürcher Aufl. f. Poetischen Schriften, frzsch. zwey in Hubers Choix, zwey bey Eschorners Uebers. von Haller, und eine nachgeahmt von Dorat; ital. von Perrini, 1771. 12. 2) Comische Erzählungen, 1766. 8. verb. Zür. 1768. 8. frzsch. von Junker, 1772. 12. 3) Endomions Traum, in der Koss'schen Bibliothek. 4) Comibus, Leipz. 1771. 8. 5) Nadine, in der Anthologie der Deutschen Th. 1. S. 265. 6) Winke, nur Fragmente bey der 2ten Ausg. von Musartion, bey den Grazien und im Merkur vom J. 1774. 7) Aspassia, im Merkur v. J. 1773. 8) Gedanten über einen schlafenden Endymion in Woyens Alm. für 1773. 9) An Widothe, im Merkur v. J. 1773. 10) Litomachie, ebend. v. J. 1776. 11) Heron der Adeltich, ebend. v. J. 1777. 12) Schach Solo, ebend. v. J. 1778. 13) Pervonte, ebend. v. J. 1779. 14) Das Wintermährchen, ebend. 15) Hann und Gulphene. 16) Das Sommermährchen.

17) Des Maulthiers Zaum. 18) Der Vogelsang. 19) Cletia und Sinibald u. a. m. welche in f. Auserlesenen Gedichten, Jena und Leipz. 1782. 1787. 8. 7 B. gesammelt worden sind. Wegen mehrerer, ähnlicher Gedichte, s. die Art. Lehrgedicht, Scherzhafft, Heldengedicht u. a. m.) — E. L. P. (Versuch in poetischen Erzählungen, Zest. 1765. 8.) — Frdr. Wilh. v. Versfenberg (Ländelehen, Leipz. 1759. 8. 1765. 8.) — Joh. Matth. Claudius (Ländelehen und Erzählungen, Jena 1763. 8. veranlaßt durch die vorhergen, aber weit unter ihnen.) — Ungen. nonnter (Anacreontische Erzählungen, Koss. 1765. 8. Nachahmungen!) — Joh. Frdr. Böwen († 1771. Im 1ten Th. f. Schriften, Hamb. 1765. 8. 4 Th. finden sich 18 Erzählungen. Eine Lebensbeschreibung des Verf. liefert der Nekrolog S. 551.) — Joh. Benj. Michaelis († 1772. In f. Einzelnen Gedichten, Leipz. 1769. finden sich, unter dem Titel: Phänomenogonie, drey Erzählungen; und auch die dafelbst abgedruckte Baurede läßt sich dahin rechnen. Im 1ten Th. f. Poetischen Werke, Gießen 1780. S. 198 u. f. sind deren noch verschiedene enthalten. Sein Leben im Necrolog, S. 571.) — Gotth. Sam. Lange († 1778. Der Comet, Halle 1769. 8. verkürzt im Schmidtschen Alman. der Musen von eben diesem Jahre.) — Aug. Mor. v. Thümmel (Juculation der Liebe, Leipz. 1771. 8.) — Ungen. (Gedichte im Geschmack des Greycourt f. h. 1771. 1773. 1780. 8. enthalten verschiedene Erzählungen.) — In Anna L. Karschian N. Gedichten, Mitleu 1772. 8. finden sich einige Erzählungen. — Frdr. Just. Bertuch (Das Mährchen vom Bisbaquet, Alt. 1772. 8.) — Joh. G. Chr. Nonne (Amors Reise nach Hockjana zum Friedenscongreß, Jena 1773. 8.) — Gotth. Contius (Lyr. Ged. und Erzählungen, Dresl. 1773. 8. Ged. Dresden 1782. 8.) — Ungen. (Die Faunenböhle, Hamb. 1773. 8.) — Ungen. (Mährchen für junge Damen, Ween 1774. 8. — Confiscable Erzählungen, Wien 1774. 8. — Ungen. (Ländliche Erzählungen und Spiele,

Spiele, Par. 1776. 8.) — Ungen. (Der Rosenraub, Berl. 1778. 8.) — Leop. Fr. v. Göckingh (Anerkannt und Nettgen, in 2 Ges. im d. Museum v. J. 1779 und Wien 1783. 8. Einzelne Erzählungen in f. Gedichten, Fest. 1780–1782. 8. 3 Th.) — Ungen. (Launichte Wintermärchen bey'm Camin, Waf. 1780. 8.) — A. F. v. Rosebue (Erzählungen, Leipz. 1781. 8.) — W. F. H. Kleinwald (Poetische Launen und Erzählungen, Dessau 1782. 8.) — Ungen. (Komische Erzählungen in Versen, Berl. 1784. 8.) — Chr. Lud. Stieglitz (Erzählungen aus den Ritterzeiten . . . Weissenfels 1787. 8.) — Eckartshausen (Alltägliche Auftritte im Menschenleben, München 1787. 8. Alltäglich, in so fern alltäglich auch gemein heißt, und so wohl die prosaischen als gereimten Erzählungen in dieser Samml. es sind.) — K. Fedr. Denkwitz (Erzählungen und Ged. Gött. 1788. 8. — Ferner finden sich Erzählungen in den Ged. von Kleist — in Lessings Schriften — in den Phantasien, Dresd. 1774. 8. 2 Th. — in F. A. Weppens Ged. Leipz. 1783. 8. 2 Th. — in C. Fedr. Vern. Zinkernagels Ged. Nordl. 1787. 8. — in den Blumen auf den Altar der Grazien, Leipz. 1787. 8. — in A. F. E. Langbeins Ged. Leipz. 1788. 8. — in L. E. Kosegartens Ged. Leipz. 1788. 8. 2 B. — in G. C. Pfeffels Poet. Versuchen, Waf. 1789–1790. 8. 3 Th. u. a. m. Auch haben mehrere unsrer Fabeldichter dergleichen bey ihren Fabeln (S. Art. Fabel) geliefert; und mehrere größere Gedichte dieser Art, sind bey dem Art. Romanzen, Scherzhafte, u. d. m. zu finden. — Sammlungen: Erzählungen für junge Damen und Dichter, Lemgo 1775. 8. 2 Bde. (aus Wieland, Hagedorn, Gellert, Lichtweh, Kästner, Rost, Gerkenberg, Gleim, Jacobi, Karichinn, u. a. m.) — und einzelne finden sich in verschiedenen Zeitschriften, als der Schreibtafel, Maguh. 1774 u. f. 8. 5 Th. — in der Olla Potrida, u. a. m. so wie in den, bey dem Art. Dichtkunst, S. 655 angezeigten vermischten Sammlungen, und in den verschiedenen Musenalmanachen und

Blumenlesen (S. den Art. Lied.) — Imaleichen gehören, im Ganzen, noch hieher: Die Winterreise, von Joh. G. Jacobi, Düsseldorf. 1769. 8. und eben denselben Sommerreise, Halle 1770. 8. beyde, im 2ten Th. f. Werke, Halberst. 1770 und 1773. 8. 3 Th. — Die Tagereise, Leipz. 1770. 8. — Geschichte meiner Reise nach Pormont, Leipz. 1772. 8. — u. a. m. —

II. Erzählungen in Prosa. Die Anzahl derselben ist so groß, und die Ordnungen zwischen ihnen und dem Roman sind so schwer zu bestimmen, daß es unmöglich ist, die Leser hier zu befriedigen. Da, indessen, derselben einmahl im Texte gedacht worden ist: so will ich von den mir bekannten Nachricht geben. — Von griechischen Schriften lassen sich hieher rechnen, verschiedene Auszüge des Lucian, als 1) *Συῶτης ἢ πρόξενος* (Deutsch, im 2ten Th. der Waserischen Uebers. von f. Schriften, Jhr. 1776. 8. 4 B.) 2) *Ἀλγιδός ἢ ἱστιάς*, 2 Wäcker (Ital. von Nic. Laoniceno, Ven. 1525. 8. Deutsch bey Waser im 2ten Th.) 3) *Ἀλέξανδρος ἢ ψευδομάντις* (Deutsch im 2ten Th. bey Waser.) 4) *Λοῦκιος ἢ ὄνος* (Ital. Ven. 1553. 8. Deutsch von Nic. Will, Strasb. 1506. 4. und im 2ten Bde der Carlsruher Beytrage.) Französisch befinden sich diese Auszüge sämmtlich in den Uebers. des Lucian von P. Abtaconet, Par. 1634. 4. Amst. 1683. 8. 4 B. und von Massieu, Par. 1787. 12. 6 B. Englisch, in den Uebers. von Kern, Spence, Lond. 1684. 8. 4 B. von Th. Franklin, 1780. 4. 2 B. so wie Deutsch noch in der Wielandischen Uebersetzung. Auch haben die Italiener noch eine neue Uebers. des Lucian, von Spiridione Puß, London und Ven. 1764 u. f. 8. 8 Bde. erhalten. —

Von römischen Schriftstellern: Titus Petronius Arbitr (Ed. pr. (Mediol.) 1476. 4. Ultraj. 1709. 4. Amstel. 1743. 4. 2 B. Lips. 1781. 8. Frzsch. gänzlich, wenigstens fünfmal, zuerst von Mich. Marolles, Par. 1667. 12. zuletzt von Boispreaur, Lond. 1742. 8. 2 Th. Das Vastmahl des Trimalcion, einzeln, zweymahl; das Märchen von

der Matrone von Ephesus, von dem Auslauer Julien, in den Fables d'Esop, Lyon 1484. f. Von Brantome, in s. vierten Disc. sur les femmes galantes; von St. Evremont, im 2ten B. s. W. Ausg. von 1725. Von La Fontaine, in s. Contes; dramatisirt von La Motte, im 5ten Bd. S. 467. f. W. Par. 1754. 12. 10 Bde. Deutsch, gänzlich, Rom 1773. 8. 2 B. Das Gastmahl des Trimalcion, im 2ten Bde. der Brest. Veytrage; das Märchen von der Matrone, von Triller, und dramatisirt von C. Fel. Weiss und Gottb. Ephr. Lessing. Erläuterungsschriften: Praeludia von Ant. Gonsal. de Salas, bey s. Ausg. desselben, Pest. 1629. 4. Ueber die Aechtheit des zu Travu in Dalmatien, in der Mitte des 17ten Jahrh. aufgefundenen Fragmentes von dem Gastmahl des Trimalcion; Hadr. Valerii et Ioa. Chr. Wagensteilli . . . Disser. Par. 1666. 8. (gegen die Aechtheit.) und Nat. Scatilli (Pierre Petit) Apologia (für die Aechtheit) bey der Ausg. desselben, Par. 1666. 8. und auch bey der Aenderthamer Ausg. befindlich. Ueber das, vorgeblich zu Belgrad im J. 1668 gefundene Fragment: Observat. . . Par. 1694. 12. von Cl. Jan. Dreuquier de Barante, worauf Naudot s. Conjectures de Petrone . . . Par. 1700. 8. siehe. Auch findet sich noch ein Aufsatz über ihn von St. Evremont, im 2ten B. der Werke desselben, so wie in den Haer. und im 1ten Bde. der Hist. litter. de France. Mehrere litterar. Nachrichten liefert Fabricii Bibl. lat. Lib. II. c. 11. Vol. II. S. 151. Ausg. v. 1773.) — Apuleius (Von seinen auf uns gekommenen Schriften gehört nur das Metamorphoseon, f. de Asino aureo, Lib. XI. dem Lucian nacherschickt, siehe, das, mit seinen übrigen Schriften, Rom. 1469. f. Ed. pr. pr. Lugd. B. 1614. 8. 2 B. Alenb. 1778. 12. 2 B. gedruckt worden ist. Uebersetzt in das Italienische von Mat. Mar. Vigarbo, Ven. 1537 und 1549. 8. Von Agn. Sirenus, la, Ven. 1555. 12. 1566. 8. In das Spanische, von einem Ungen. Mad.

1601. 8. In das Französische, von Guist. Michel, Par. 1522. 4. Von G. de la Boutiere, Lyon 1553. 8. Von Jean Pouveau, Par. 1558. 8. 1586. 8. Von J. de Montfort, Par. 1612. 8. mit G. Von einem Ungen. Par. 1696. 12. 2 B. Von dem Abt Compain de St. Martin, Par. 1707. 12. Von einem Ungen. Straßb. 1769. 8. 2 B. In das Deutsche, von Aug. Rhode, Leipz. 1783. 8. 2 B. Die Episode von Phäbe und Amor, einzeln, italienisch, von Hercule von Udine, Ven. 1599. 12. Franz. von Jean Moutale, Par. 1546 und 1557. 8. in Versen; von Janaz de Brugiere, Par. 1695. 8. —

Lateinische Erzählungen in Prosa von neuern Dichtern: Ein, in Spanien gestaufter Jude, Peter Alphonsus, schrieb im Anf. des 12ten Jahrh. ein Werk De clericali disciplina, welches, so viel ich weiß, zwar nie gedruckt worden ist, in welchem aber sich verschiedene der folgenden italienischen Novellen, wenigstens dem Inhalte nach, befinden. Es ist in Form eines Gespräches zwischen einem Philosophen und seinem Sohne abgefaßt; und jede moralische Lehre darin mit legend einem Märchen, als Beispiel belegt, wovon einige aus dem, bey dem Art. Sabel angezeigten Calilah und Damnah genommen sind. Auch ist eine französische Uebers. davon vorhanden, von welcher, Cavius, in s. Memoire sur les fabliaux (Mem. de l'Acad. des Inscrip. t. XX. S. 361) unter dem allgemeinen Titel, Le chastojement du pere au fils, Nachricht giebt; ob er diese Erzählung gleich sonst, als ein Original ansieht. (S. unter andern, Torquibitts Anm. zu Chaucers Möllbeus, in Chaucers Works, B. 4. S. 138. Edinburg. Ausg.) — Ein Mönch, Namens Johann, soll ums J. 1200 die Historia septem Sapientum Romae, die auch den Titel Delopachos führt, geschrieben, oder vielmehr aus dem Griechischen, wenn nicht gar aus morgenländischer Sprache gezogen haben (S. Fabricii Bibl. Gr. Vol. X. S. 339 und Trewchitt, a. a. D.

S. 140. Num. †) und diese ist, unter andern, Par. 1493. gedruckt, und in alle Sprachen, obgleich immer mit mancherley Veränderungen, übersetzt worden, als zuerst in die Provenzalische von Habers (S. Oeuvre de Paucher, Bl. 560. b. Par. 1610. 4.) In das Italienische, unter dem Titel: *Erasto*, gedruckt, Ven. 1542. 1558. 12. (S. Fontanini Bibl. della Eloquenza Ital. S. 157 (2) Ausg. von 1753. vergl. mit Gordon de Percey, Bibl. des Romans B. 2. S. 158.) — In das Französische, mit der Aufschrift: *Histoire pitoyable d'Erastus* . . . Lyon 1568. 16. Par. 1572. 16. Rouen 1616. 16. und in einer neuen Uebers. von Mailly, Par. 1709. 12. In das Spanische von Hurtado de la Vera, Amb. 1573. 12. In das Englische, mit dem Titel, *The seven wise Masters*. In das Deutsche, zuerst mit der Aufschrift: „Wie nach folget ein gar schön Cronik und Histori . . . f. l. et a. ff. Ausg. 1478. f. 1481. f. 1486. f. und darauf, unter dem Titel, *Von den sieben weisen Meistern*, Ausg. 1474. 1480. 4. In dieser Geschichte nun erzählen die sieben Weisen, zum Unterricht des Sohnes eines Kaisers, oder Königes, welcher bald Diocletianus, bald Pontanus, bald Cernus heißt, jeder eine, oder auch zwei Mährchen, wovon verschiedene vom Voecaz, u. a. m. nachgeahmt worden sind. — Eine ähnliche Quelle mehrerer Mährchen in neuern Sprachen, sind die so genannten *Gesta Romanorum*, welche, wahrscheinlich Weise, um eben dieselbe Zeit, als das vorhergehende Werk, zusammen geschrieben, und, unter andern f. a. (1473.) f. Goud. 1480. 4. f. l. 1488. f. 1494. 4. Par. 1521. 8. mit mehr oder weniger Veränderungen und Zusätzen gedruckt, so wie, in mehrere Sprachen, als in das Englische 1577. 12. (zweite Ausgabe) zuletzt 1689. 12. in das Deutsche 1489. f. (S. Panzers Annalen, S. 179) übersetzt worden. Mehrere Nachrichten von dem Inhalt desselben finden sich in Wartons *History of Engl. Poetry*, B. 2. S. 14 u. f. und

in einer eigenen Dissertation, vor dem dritten Bande dieser Geschichte, so wie in Schellhorn's *Amoenitat.* B. 1. S. 796 und in M. Göhens Vorrede zum dritten Th. f. Canzelreden, von welchen beyden aber das Buch ganz von einer falschen Seite angesehen worden ist. — Ferner gehören zu den lateinischen prosaischen Erzählungen, in gewisser Art, noch, des Voecaz Werk, *De casibus virorum et Feminarum illustrium*, (worin sich auch die Geschichte von der Adälin Johanna befindet,) gedruckt, unter andern, Par. 1544. f. *Italienisch* von Verucci, Bl. 1566. 8. 2 B. *Franz.* von Laur. Picmierfait, Lyon 1483. f. und von Cl. Martart 1578. 8. *Englisch*, von Lydgate (S. vorher die poetischen Erzählungen.) *Deutsch*, von Heine. Steinhöwel, aber, wie es scheint, nicht vollständig, Ulm (1473.) f. (S. Panzers Annalen S. 50. 52.) — Poggii (Poggio Bracciolini † 1459) *Florent. Facetiar. Liber. f. l. et a. f. Mediol. 1477. 4.* Die einzige vollständige Ausg.) *Basil. 1488. Par. 1511. 4. Italienisch*, Ven. 1553. 4. *Französisch*, mit sehr vielen Auslassungen, Lyon, f. a. 4. ebend. 1558. 16. Par. 1605. 16. Von Durand, Amst. 1712. 12. — Hier. Morlini *Novellae* . . . Nap. 1520. 4. (Eben so selten, als antich.) — Ioa. Meursii (ein angenommener Dicht.) *Elegantiae Latinae Sermonis f. a. et l. 12.* Eine ähnliche Ausgabe, wobey die *Purtana errante* des Aretino sich befindet. Eben das Werk, unter dem Titel, *Aloysiae Sigae Satyra radicalia de arcanis Amoris et Veneris*, f. a. et l. 12. *Polnisch*, unter dem Titel, *Aloysia* . . . f. l. 1680. 12. Unter dem Titel, *Academie des Dames* . . . Ven. f. a. 12. mit 36 Kupfen. Unter eben dem Titel, Ven. f. a. 12. 372 S. — Heine. Wesel (Margarita Facetiar. Arg. 1509. 4. 1514. 4. Antv. 1541. und bey Freischlins Facet. select. Lips. 1600. 8. 1609. 12. *Deutsch*, Erst. 1589. 8. vermehrt mit den Apologon des Bern. Schmit von Senis, ebend. 1606. 8. Wegen ähnlicher Schriften, f. den Art. *Scherzhafft* —

Erzählungen in Prosa, in italienischer Sprache: Die ältesten derselben finden sich in einer Sammlung, welche den Titel *Ciento novelle antiche*, oder, wie es auf der zweiten Seite des Titelsblattes heißt, *Fiori di parlare di belle cortese e di belle valentie e doni secondo ke per lo tempo passata anno fatto molti valentuomini sähet*, und zuerst f. 1. et a. 4. darauf, Vologn. 1525. 4. Ven. 1571. 4. gedruckt ist. Mit veränderter Rechtschreibung gab sie Vinc. Borghini (nicht E. Guatteruzzi, wie Lenglet du Fresnoy in f. Bibl. des Romans, V. 2. S. 307 sagt) unter der Aufschrift *Libro di novelle, di bel parlar gentile* . . . Fir. 1572. 4. und hierauf *Ridolfo Partenio*, Neap. 1724. 4. und *Dom. Mar. Manni*, Fl. 1778: 1779. 4. 2 B. heraus. Der Verf. der Vorrede zu dem *Novelliero italiano*, Ven. 1754. 8. 4 B. setzt, S. XII. u. f. ihr Alter in die Zeiten des *Eschilo da Romano*, mithin in das Ende oder den Anfang des 13ten Jahrhunderts, und glaubt, daß sie größtentheils aus den Abbrüchen der alten *Troubadours* gezogen sind. — *Giov. Boccaccio* († 1375. Sein bekanntes *Decamerone*, welches auch in einigen Ausgaben, den Titel, *Il Principe Galeotto* sähet, erschien zuerst, f. 1. et a. (1470.) f. und ist nachher noch sehr oft, vielleicht über hundert Mal gedruckt worden; die besten Ausgaben davon sind *Flor.* 1527. 8. (nach der eigenen Handschrift des Verfassers) Ven. (bei Giolito) 1541. 4. 1542. 12. 1546. 4. 1552. 12. Ebend. (bei V. Valgrisi) 1552. 1557. 4. Pione 1552. 12. Ebend. mit Anmerk. von Bembo 1555. 12. Lond. 1725. 4. (von P. Rolli) Amst. 1726. 12. 2 B. (schön, aber nicht correct) eine Handschrift des Manest, (Flor.) 1761. 4. Lond. 1774. 12. 3 B. und Ital. und Feisch. Lond. (Paris) 1757: 1761. 8. 10 B. mit 116 Kupf. Die Florentiner Ausg. von 1573. 1588. 1587 sind verstümmelt. Uebersetzt ist es, in das Spanische, Sevilla 1496. f. Toledo 1524. f. Medina del Campo 1549. Vallad. 1550. f. In das Französische: (aus welcher Sprache, wie die

Italiener selbst einräumen, ursprünglich, der größte Theil dieser Erzählungen, so wie ein anderer, aus den *Gestis Romanorum*, und so gar aus neu griechischen Romanzen gezogen ist,) unter dem Titel, *Le Prince Gallior*, von Laurent du Presmierfait, Par. 1485. f. 1534. 8. Von Le Macon, Par. 1543. f. 1559. 8. 1578. 16. Lyon 1578. 16. 1598. 8. Amst. 1697. 8. 2 B. mit K. und bey der angeführten italienischen und feisch. Ausg. von 1757. Von einem Ungenannten, sehr feyn, Amst. 1597: 1699. 8. 2 B. Edin 1702: 1712. 8. 2 B. mit K. Von einem Ungen. Par. 1780. 8. und 12. 10 Bde. mit 11 Kupfen. In das Englische. Schon Chaucer hat verschiedene seiner Erzählungen aus dem Boccac gezogen. Gedruckt derselben gab W. Bayuter, unter der Aufschrift, *The Palace of pleasure*, 1566 und 34 in dem 2ten Th. 1567. 4. heraus, welche noch öfter gedruckt worden sind. Auch sind einzelne Erzählungen, als *Titus und Gessippus*, von Edw. Lewis, 1562. 12. *Theoderus und Honoria*, von C. E. 1569. 12. *Cymon und Iphigenia* von ebend. 12. so wie nachher von Orden, in Verse gebracht. In das Deutsche, mit dem Titel: „*Sie hebt sich an das buch von seinem meiser In griechisch genant Decameron*, das ist *ciento novelle* in welsch Vu hundred Histori oder neue Tadel in teutsche. Die der hoch gelehrte poete Johannes Boccaccio zu liebe und fründtschafft schreibt dem fürsten und principe galeotto . . . f. 1. et a. (wahrscheinlicher weise, Ulm; f. Panzers *Annalen der alten deutschen Literatur* S. 49 u. f.) f. Ausg. 1490. f. mit Holzschn. etwas verändert, Straßb. 1509. f. 1519. 1535. 1551. 1557. f. Ausg. 1561. f. mit ziemlich postlerischen Holzschnitten, und ohne Uebersetzung der Verse, mit welchen sich die Novellen schließen, Feist. 1629. 8. 1649. 12. Neu überfetzt, St. Petersburg. 1782: 1784. 8. 4 B. und eine Auswahl daraus, unter der Aufschrift: *Kern der lustigen Erzählungen aus dem Boccac*, f. 1. 1762. 8. 3 Th. Auch sind von einzeln Erzählungen, lateinische Uebersetzungen, und

auffser

auffer der vorher angeführten Arbeit des Vinc. Bruciantino, noch mehrere italienische Versificationen einzelner Erzählungen vorhanden. (S. Quadrio, Stor. e Rag. V. VI. S. 352 u. f.) **Erklärungschriften.** An Anmerkungen und Erklärungen haben es die italienischen Gelehrten, als V. Bembo, Lud. Dolce, Fr. Munno, Ant. Brucioli, Gir. Muscelli, Fr. Sansovino, u. a. m. bey den vorher angezeigten Ausgaben des Werkes, nicht fehlen lassen. Die wichtigste Schrift darüber ist aber des Dom. Mar. Manni *Istoria del Decamerone* . . . Fir. 1742. 4. Und litterarische Nachrichten finden sich noch in des Mazzuchelli *Script. Ital.* T. 2. P. 3. S. 135. In des Fontanini *Bibl. della Eloq. Ital.* V. 2. S. 172. Ausg. von 1753. In des Crescimbeni *Istoria della volgar Poesia*, V. 1. S. 15. V. 3. S. 186 u. f. Ausg. von 1731. In Clementi *Bibl. curieuse*, V. IV. S. 384. In des Quadrio *Stor. e Rag. V. VI.* S. 348 u. f. In des Tiraboschi *Storia letter. u. a. a. D.* und ein Verzeichniß mehrerer, ähnlicher, obgleich größerer Schriften, in des Lenglet du Fresnoy *Bibl. des Rom.* V. 2. S. 293 u. f. Das Leben des Verf. ist in des Sil. Villain *Vite degli Uomini illustri Fiorentini* befindlich, und auch von Gir. Squarciafico, Lod. Dolce, Fr. Sansovino, Vap. Massone, u. a. m. geschrieben worden.) — Ser Giovanni (Von Beccianti, in f. Verzeichniß der Florentinischen Schriftsteller, S. 96. Ioannes Comicus genannt, soll bereits um J. 1378 sein *Pecorone* geschrieben haben. Es enthält, außer 25 *Dallaten*, noch 50 *Novellen*, und ist, *Mehl.* 1558. 8. Ven. 1560 und 1565 gedruckt.) — Franc. Sacchetti (1400. Seine *Novelle*, deren ursprünglich dreihundert, gewesen seyn sollen, sind, an der Zahl 258, erst, *Glor. (Neapel)* 1724. 8. 2 B. gedruckt. *Warton*, in f. *History of Engl. Poetry* V. 3. S. 470 behauptet, Sacchetti habe vor *Boccaccio* geschrieben; aber Manni in der *Istor. del Decamerone*, setzt die Abfassung seiner *Erzählungen*, *Ed.* 2. S. 134. ins J. 1376.) —

Sabidino degli Arienti (Unter dem Titel, *Porrettane*, sind 70 *Erzähl.* von ihm, *Vol.* 1433. f. Ven. 1521. 1540. 8. gedruckt.) — Masuccio Salernitano (Seine *Novellino* . . . Ven. 1484. f. 1492. f. ebend. 1522. 1525. 1541. 8. enthält fünfzig *Novellen*.) — Pietro Veneto (Gli *Asolani*, Ven. 1505. 8. 1558. 12. *Sir.* 1515. 8. In *Versie* gebracht von P. M. Ant. Martinego, Ven. 1743. 8. Ins *Spanische* übers. *Salam.* 1551. 8.) — Luigi da Porto († 1529. *La Giuletta*, Ven. 1535. 1539. 8. und bey f. Rime, *Vic.* 1731. 4. eine einzelne *Erzählung*.) Nic. Machiavel († 1530. *Nov. piacevolissima* . . . di Belfagor Arcidiavolo . . . *Glor.* 1549. 8. Ist aber nicht die erste Ausgabe. Uebriens findet sie sich auch in den bey dem Art. *Satire* angezeigten Ausgaben f. sammtl. Werke.) — Piet. Aretino (Seine berühmtesten *Ragionamenti* mögen immer eine Stelle hier einnehmen. Sie erschienen zuerst, unter dem Titel: *Opera nuova di Pietro Aretino, laqual scopre le astutie delle Cortigiane. Dial. tra Nanna e Antonia*, Nap. 1535. 8. *Tor.* 1536. und darauf, mit der Aufschrift, *Ragionamenti*, 1574. 8. 2 B. 1584. 1588. 1668. 8. 1689. 8. Mit dem Titel, *Cappricciosi Ragionamenti*, f. l. 1589. 8. verm. und in drey Theilen; ferner *Amst.* 1660. 8. und der dritte Theil oder über das Hofleben, einzeln, Ven. 1538. 8. *Lond.* 1580. 12. Auch gehört die *Pretana errante, o vero Dial. di Magdalena e Giulia* von ebend. f. a. er l. dazu. Und wenn nicht von eben diesem Verfasser, doch gänzlich in seiner Manier, ist das *Ragionamento di Zoppino, fatto frate, e Ladovico Putaniere, dove contienfi la vita e genealogia de tutte le cortigiane di Roma*, f. l. 1539. 8., so wie das, beynahe noch edelsäftere Gedicht von Mas. Veniero, *La Putana errante*, Ven. 1531. und unter dem Titel, *Poesie da fuoco* . . . *Luc.* 1651. 12. Imgleichen *Comento di Ser Agresto da Ficatuolo sopra la prima Ficara del Padre Ficeo con la diceria dei*

Nasi, f. l. 1584. 8. — Il Putanesimo moderno, f. a. et l. 12. — La Retorica delle Putane. Cambr. 1542. 8. u. d. m. Das übrige unsers Caspar Barth die Ragionamenti, unter dem Titel, Pornoboscoididascalus . . . Freff. 1624. 8. Cign. 1660. 8. ins Lateinische übersetzt hat, ist bekannt; und litterarische Nachrichten finden sich, in De Vere, Belles Lettr. B. 2. S. 205. In Freytags Nachr. von seltenen Büchern S. 227. In Mazzuchelli, voc. Aretino, u. a. m.) — Giov. Brevis (In f. Rima e Prose, Rom. 1545. 8. sind sechs Novellen befindlich.) — Marco Cadesmosto da Lodi (Vey f. Sonnetti, Rom. 1544. 8. finden sich sieben Novellen.) — Agn. Sirenzuola (Vey f. Ragionamenti, Flor. 1548. 1552. 8. finden sich sechs Novellen, und zwey sind deren einzeln gedruckt.) — Ant. Mariconda (Tre Giornate delle Favole d'Aganippé . . Nap. 1550. 4. Drexia, aus der Mythologie gezogene Erzählungen.) — Giov. Franc. Straparola (Le Tredici piacevoli notte . . Ven. 1551. 8. 1578. 8. 1580. 8. Die darin enthaltenen Erzählungen belaufen sich auf einige siebenzig. In das Franz. sind sie von Jean Loeuvreau und N. de la Riviere, Lyon 1560. 8. und der 2te Th. Par. 1576. 8. Nouen 1611. 12. Amst. 1725. 12. 3 Th. Par. 1726. 12. 2 Th. (B. A.) übersetzt worden. — Ortesio Landi (In f. Vari Componimenti, Ven. 1552. 8. 1555. 8. finden sich 14 Novellen.) — Matteo Bandello (Novelle . . Lucca 1554. 4. 3 B. und der vierte, Lione 1573. 8. Londr. 1740. 4. 4 Th. Castirt von Ascanio Centorio degli Hortensi, Meul. 1560. 8. 3 B. Ven. 1566. 4. 3 B. In das Französische übers. von B. Boaisseau, und Franc. de Belleforest, unter der Aufschrift, Histoires tragiques . . Par. 1564. 8. 7 B. Nouen 1603. 16. 8 B. Ein Auszug daraus, von Feutry, Par. 1755. 12. 4 Th.) — Vern. Ochino († 1564. Seine Apologie . . (Gen.) 1554. 8. Lateinisch von Cassio, f. l. et a. 8. Französisch, Gen. 1554. 8. Deutsch, das erste Hundert von Christoph. Wirsung,

f. l. 1557. 4. Alle fünf Bücher, f. l. 1559. 4. und zum Theil bey H. Bebel's facetiis, Zest. 1589. 1606. 8. verdienen hier auch eine Stelle.) — Girol. Parabasco (Diporti . . Vin. 1558. 8. (2te Aufl.) Ebend. 1564. 12.) — St. Mar. Molza (1544. Novelle (4.) Lucca 1561. 8.) — Giov. D. Givaldi Cintio († 1573. Gli Hecatommirti . . Nel monte reale 1565. 8. 2 B. Flor. 1565. 8. 5 B. (Die vollständigste Ausg.) Ven. 1574. 1580. 1593. 4. 1608. 1684. 4. Französisch, von Gabr. Chappuis Tourangeau, Par. 1584. 1683. 8. 2 B. Spanisch von Gaitan de Bozmediano, Toledo 1590. 4.) — Levantio da Guidicciolo (Vey f. Antidoto della Gelosia . . Bresc. 1565. 8. finden sich einige Novellen.) — Nic. Nuceti (Novelle . . Lucca 1566. 8. und auch unter dem Titel: Piacevole notte e lieto giorno, Ven. 1574. 8. Eils an der Zahl.) — Seb. Grizzo († 1585. Il sei Giornate . . mandate in luce da Lud. Dolce, Ven. 1567. 8. Der darin enthaltenen Erzählungen, welche der Verfasser Morali Avvenimenti nennt, sind sechs und dreißig.) — Grasso Legnauolo (Vey der Ausgabe der vorher angeführten Cento antiche novelle vom J. 1571 findet sich eine Erzählung von ihm, welche, unter der Aufschrift, Novella antica . . da Dam. Mar. Manni, Fir. 1744. 4. einzeln herausgegeben worden ist.) — Ant. Franc. Grazzini († 1583. Unter der Aufschrift Seconda Cena . . Scambul (Flor.) dell' Egira 122 (1750) 8. erschien ein Theil f. Erzählungen, und unter der Aufschrift, La prima e la seconda Cena, Lond. 1756. 8. zwey Theile derselben; aber dem Quadroio zu Folge, Stor. e Rag. d'ogni Poesia, B. VI. S. 356 hat er eigentlich drey Cene geschrieben. Zene sind Deutsch, Leipz. 1788. 8. 2 Th. erschienen.) — Ascanio Vipino de' Mori da Ceno (Prima Parte delle novelle, Mant. 1585. 4. Diers zehn an der Zahl: ein zweyter Theil ist, so viel ich weiß, nicht erschienen.) —

Scipione Bargagli (Ved. f. Trattenimenti, Ven. 1587. 8. finden sich sechs Novellen.) — Tom. Costo (Il Fuggigluzzio . . . diviso in otto Giornate, dove si ragiona delle malizie de' femine e trascuraggine de' mariti, Ven. 1605. 1620. 8.) — Cel. Malespini (Ducento Novelle, Ven. 1609. 4. 2 Th.) — Franc. Poredano (La Dianea, novelle amoroze . . . Tor. 1617. 12. Ven. 1654. 24.) — Franc. Carmeni (War Herausgeber der Cento Novelle de' Sig. nori Academici incogniti, Ven. 1642. 1651. 8.) — Annib. Campeggi (Novelle due . . . Ven. 1610. 4.) — Mafjohne Visaccioni (La Nave, ovvero Novelle amoroze e politiche, . . . Ven. 1643. 12. 2 B. Il Porto Novelle . . . ebend. 1664. 12.) — Giov. B. Basile (Il Pentamerone, ovvero lo conto de li cunhi, Trattenimento de li peccerille di Gran. Alesia Abbatuturis, R. 1672. 1679. 12. Nap. 1728. 12. Im Neapolitanischen Dialect.) — Ungen. (Cento Avvenimenti ridiculosi, Bol. 1678. 12.) — Franc. Angelati (Decamerone, Bol. 1751. 8. 2 B. Deutsch, Wittenb. 1783. 8. — Auch haben Alb. Capacelli, Bandiera, Giov. Fr. Albanesi, der P. S. Soave, u. a. m. in den neuern Zeiten, so genannte moralische, obgleich ziemlich schlechte, Erzählungen geschrieben, wovon zu Wittenb. 1782. 8. und Leipzig. 1787. 8. Deutsche Uebersetzungen erschienen sind. — Sammlungen. Außer den, gleich angeführten Cento Novelle antiche, welche sichtlich von mehreren Verfassern sich herschreiben, gab Franc. Sansovino, Cento Novelle . . . Ven. 1562 (2te Ausg.) 1566. 8. 1571 und 1579. 4. (mit den Cento nov. ant. zusammen) 1603. 8. 1610. 4. heraus, welche größtentheils, aus den angeführten Werken des Brevio, Sirenzuola, Molza, Ser Giovanni, Mas. Salernitano, Parabosco, Strapparola, u. a. m. und, in den letzten Ausgaben, so gar aus dem Boecaz, aber mit eigenmächtigen Veränderungen darin, gezogen sind, wobei sich aber doch einige von dem

Herausgeber befinden.) — Novelliero Italiano . . . Ven. 1754. 8. 4 B. (Diese Sammlung enthält Stücke aus den Cento Nov. antiche, aus dem Boecaz, Franc. Sacchetti, Ser Giovanni, Masuccio Salernitano, Sabadino degli Arienti, Agn. Sirenzuola, Luigi da Porto, Fr. M. Molza, G. Decio, Gir. Parabosco, M. Cademosso, Giamb. Giraldi, Ant. Mar. Grazzini, Ant. Mariconda, Ortenf. Landi, Fr. Strapparola, Mat. Vandelio, Franc. Sansovino, Levanzio da Gubbicciolo, Seb. Trizzo, Nic. Graznuci, Asc. Mori da Ceno, Cel. Malespini, Scip. Bargagli, Ann. Campeggi und von einem Ungenannten, überhaupt 177 Erzähl.) — Passa tempo civile, Bol. 1754. 8. 3 B. (Auch dieses ist, so viel ich weiß, nur eine Sammlung; da ich sie aber nicht gesehen, kann ich keine Aechtheit davon geben.) — Novelle otto rarissime, stampate a spese de' Sign. Giac. Conte di Clambrassil, J. Stanley e W. Browne, Lond. 1790. 4. (Der Seltenheit wegen merkwürdig, da nur 25 Exemplare davon abgedruckt worden.) —

Erzählungen in Prosa, von spanischen Schriftstellern: Juan Elnaneda (Dem Nic. Antonio zu Folge ist dieser der erste, welcher Patrañas (Mährchen oder Erzählungen) geschrieben hat, wovon mir folgende bekannt sind: El Cavallero Cancionero, Val. 1570. 8. El Sobremesa y Alivio de la muerte, buen aviso, porta Quentos . . . Val. 1570. 8. Alivio de Caminantes . . . Ale. 1576. 12. El Patranuelo, o primera Parte de las Patranas, Bilb. 1580. 8. Ale. 1676. 8. Ein zweiter Theil dieser Sammlung ist, so viel ich weiß, nicht erschienen.) — Torquemado (Nur die, von Gabr. Chapuis verfertigte französische Uebersetzung f. Novellen, unter dem Titel: Exameron . . . Lyon 1582. 8. ist mir bekannt.) — Ungen. (Gaspar Mercader, el Prado del Valencia, Val. 1601. 8.) — Ant. de Esclava (Noches de Invierno, Barc. 1609. 8. Deutsch, mit Zus. von Matth. Drummer von Wittenb.)

penbach, Nürnberg. 1699. 12. mit K.) — Miguel de Cervantes (Novelas Egemplares, Mad. 1613. 4. Ebend. 1655. 8. 1664. 8. Haag 1739. 8. 2 B. Franz. von Fre. de Koffet und Audigier, Par. 1665. 12. Von Th. Cortolendi, P. 1678. 12. 2 B. Von H. Hessein, Amst. 1700. 12. 2 B. P. 1723. 12. 2 B. Von Le Heure de Billebrune, Par. 1778. 12. 2 B. Italienisch, von Dan. Fontana, Wien. 1629. 8. Deutsch, Frankfurt. und Leipz. 1753. 8. 2 Th. Neu übers. 1779. 8. 2 B. Das Leben des Verf. von D. Greg. Mayans i Giscard findet sich vor den neuern Ausgaben s. D. Dufrote, und Noticias para la vida de Mig. de Cervantes, in den Ant. Pellerer Ensayo de una Bibl. de Traductores Esp. Mad. 1778. 4. S. 143.) — Lope de Vega (dem Verfasser der ersten jener Lebensbeschreibungen zu Folge, S. 135. vor der Amsterdamer Ausg. v. J. 1755 soll Lope Novellen geschrieben haben, welche ich aber nicht näher anzudeuten weiß. Auch werden, ebend. S. 136 noch einige andre Verfasser von Novellen, wie der Licentiat Vidriera u. a. m. genannt.) — Seb. Mey (Fabulario de Cuentos antiguos y nuevos, Val. 1613. 8.) — Juan Cortes de Tolosa (Lazarillo de Manzanares y cinco Novelas, Mad. 1620. 8. Auch befinden sich deren bey seinen Discursos morales, Zarag. 1617. 8.) — Vinc. Espinel (Vida del Escudero Marcos de Obregon . . . Barcel. 1618. 4. Mad. 1657. 8. Franz. von Audigier, unter dem Titel: Les Relations ou Contes et Nouv. . . Par. 1618. 8. Sie sind, im Grunde, komisch, aber durch überhäufte Moral, langweilig.) — Diego Alsedo y Vargas (Novelas, Val. 1620. 8. Mad. 1724. 8.) — Don Antonio Pisan y Verdugo (Avisos de los Peligros que a y en la vida de Corte . . . Mad. 1621. 4.) — Franc. de Lugo y Avila (Novelas, Mad. 1622. 4.) — Diego de Vera y Ordonez de Villaliquiran (Heroydas, helicas y amorosas, Barc. 1622. 4.) — Gonzalo de Cepedes y Meneses (Historias peregrinas y exem-

plares, Zarag. 1623. 4. Varia Fortuna del Soldado Pindaro, Lf. b. 1626. 4. Mad. 1661. 8.) — Jos. Camerino (Novellas amorosas, Mad. 1624. 4. Franz. von Vannet: mit dem Titel: Divertissemens de Cassandre et de Diane . . . Par. 1683. 12. 3 Th.) — D. Juan Jéquierdo de Piña (Novelas morales, Mad. 1624. 4.) — Manuel Faria y Sousa (Noches claras, Mad. 1624. 8.) — Juan Perez de Montalvan (Novelas, Mad. 1624. 1626. 4. Sev. 1641. 8. Und unter dem Titel, Sucesos y prodigios de Amor, Sev. 1633. 1648. 4. Barc. 1640. 8. Es sind deren acht, welche Rampaf 1644. und Vannet, Par. 1684. 12. 2 B. in das Französische übersezt haben.) — D. Alonso Castillo de Solorzano (Sala de Recreacion, Zar. 1629. 4. La Quinta de Laura, Zar. 1649. 8. Ob seine Noches de placer auch Novellen enthalten, weiß ich nicht; aber in einem seiner größern Werke dieser Art, dem Roman La Garduna de Sevilla . . . Barc. 1634. 8. Mad. 1661. 8. welcher von Douville, Par. 1661. 8. unter dem Titel: La Fontaine de Seville, und von einem Ungen. mit der Aufschrift: Aventures de Donna Ruffine, Par. 1726 und 1731. 12. 2 B. in das Französische, so wie, Wien 1791. 8. 2 B. in das Deutsche übersezt worden — in diesem befinden sich allerhand besondere Novellen eingewebt.) — Donna Marianna Caravajal y Saavedra (Navidades de Madrid y noches entretenidas en ocho novelas, Mad. 1633 und 1663. 4.) — Mathias de Aguirre del Pozo (Navidado de Zaragoza repartido en quatro noches, Zarag. 1634. 4.) — Donna Maria de Vargas y Cotomaior (Novelas amorosas y exemplares, Zarag. 1636. 1647. 8. 2 B. 1658. 4. Mad. 1659. 4. Barcel. 1705. 4. Franz. Par. 1656. 8. 1680. 12. 1711. 12. 2 B. Gehören zu den besten spanischen Erzählungen.) — Alonso de Alcalá y Herrera (Varios efectos de Amor en cinco novelas exemplares . . . Lf. b. 1641. Uebrigens findet sich in

in diesen Novellen ein, auch unter uns, in neuern Zeiten, geübtes Kunststück. So wie Burmann wieder ohne den Buchstaben *N* geschrieben hat: so finden sich hier Novellen, in welchen einzelne Vocablen nicht gebraucht worden sind.) — D. Andreas de Castillo (La Moxiganga del Guiso, en seis novelas . . . Zarag. 1641. 4. 1734. 8.) — D. Bautista Remiro (Peligras de Madrid, Nov. . . . Zarag. 1641. 4.) — Gabr. Tellez († 1650. Los Bigarrales de Toledo, Mad. 4.) — Franc. de Santos (Dia y Noche de Madrid . . . Mad. 1663. 8. Las Tarascas de Madrid, Ebend. 8. Los Gigantones de Madrid, Ebend. 8.) — Isob. Robles (Varios prodigios de Amor, en onze Nov. exempl. Mad. 1666 und 1709. 4.) — Andr. Fernan dez de Oastegui (Novela de Leonora y Rosaura 1669. 8.) — Mig. Moreno (Dos Novelas, la Desdicha en la Constancia, y el curioso Amante . .) — **Sammlungen:** Novelas amorosas de las mejores Ingenios de España, Zar. 1648. 8. Auch giebt es dergleichen Sammlungen in französischer Sprache, als Nouvelles Espagn. tirées des meilleurs Auteurs Esp. p. le Sr. Lancelot, P. 1628. 8. L'amant oisif, Par. 1673. 12. 3 B. Deutsch, Wien 1712. 8. 3 Th. — Nouv. Espagnoles trad. de differens auteurs, p. d'Urfenx, Par. 1773. 12. 2 B. —

Erzählungen in Prosa von französischen Schriftstellern. Bey der großen Menge, und bey der Mannichfaltigkeit des Inhaltes von französischen Schriften dieser Art, wird es nothwendig seyn, sie, wenigstens in einige Classen abzutheilen. 1) Die ältesten derselben sind zum Theil satirischen, zum Theil tragischen Inhaltes, oder enthalten Liebes-ebenbeuer, als: Les cent nouvelles Nouvelles contenant cent Histoires nouvelles, qui sont moult plaisans à raconter en toutes bonnes compagnies par maniere de joquefete, P. f. a. 4. Ebend. (1494.) f. Köln 1701. 8. 2 B. mit A. Par. 1786. 12. 4 B. mit K. Auch sind dem Le Grand zu Folge (Fabl.

ou Contes du XII et du XIII Siecle, B. 2. S. 105) die Cent Nouvelles contenant cent histoires, der Recueil des plaissantes nouvelles und die Fascetieux devis des Cent nouvelles Nouvelles, nichts anders, als eben dieses Werk, welches am Hofe des Herzogs Philipp von Burgund ums J. 1456 abgefaßt wurde.

— Le Parangon des Nouvelles honnêtes et delectables à tous ceux, qui desirent ouir choses reareatives, Lyon 1532. 16. — Franc. Rabelais († 1553. Obgleich sein wunderbares Werk eigentl. sich nicht hieher gehört: so mag es denn doch, und um desto eher, hier stehen, da es, so wenig Verse es auch enthält, öfterer so gar unter die poetischen Erzählungen gesetzt worden ist. Das erste Buch desselben, unter dem Titel, Gargantua, erschien, Lyon 1535. 16. Im J. 1542 erschienen, ebend. drey verschiedene Ausgaben von den beyden ersten, wovon die eine die Handschrift, La vie très horrique du grand Gargantua, 24 mit K. und die bessere, von Et. Dolet, die Handschrift: Pantagruel, Roy des Dipso-des . . 16. mit Kupf. führt. Das dritte Buch wurde, Par. 1545, Seul. 1546. 12. und alle drey, Lyon 1547. 16. und darauf mit den elf ersten Kapiteln des vierten, in eben diesem Jahre zu Valenciennes gedruckt. Vollständig kam das vierte, erst, Par. 1552, und der Anfang des fünften, mit der Handschrift, L'Isle Sonante 1562. 8. und im J. 1564. 16. vollständig heraus. Die erste, vollständige Ausgabe, unter dem Titel: Oeuvres . . . ist Lyon 1584. 16. 2 B. gemacht; und unter den folgenden, sind, unter eben diesem Titel, die besseren von J. Duchat und B. de la Monnoye, Amst. 1711. 8. 6 B. 1725. 8. 6 B. Ebend. mit den Anmerkungen des englischen Uebersetzers, 1741. 4. 3 B. mit Kupf. von Picart, so wie, modernisirt von Harsh, Amst. 1752. 12. 2 B. und ein Auszug daraus, von Verrau, Par. 1752. 12. 3 B. herausgegeben worden. Uebersetzt in das Englische haben ihn Th. Richard, H. Motteux, u. a. m. Lond. 1708. 8. 2 B. und diese Uebersetzung ist mit

mit den Anmerk. des du Chat und Monvoie, ebend. 1737. 8. 5 B. 1784. 8. 4 B. wieder erschienen. In das Deutsche, aber nur das erste Buch (und nicht, wie in der Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst, S. 161 gesagt wird, in gereimten) Hexametern, sondern nur mit dem Anfang eines, dem Ähnlein nach, komischen Heldengedichtes von dem Uebersetzer, und einer Zuweisungsschrift an die deutsche Nation, in dergleichen Hexametern und Pentametern) von Fischart, mit dem Titel: „Affenteurliche und ungeheuerliche Geschichtsbüch vom Leben, rhaten und Thaten der für langen Weilen vollen wol beschreiten Helden und Herrn Grandgusier, Gargantua und Pantagruel, Thünen in Utopien und Rimenreich . . . durch Huldreich Esoposcleron Rehm“ (1575.) 8. und diese Ausgabe ist öfterer, obgleich mit einigen Veränderungen des Titels, gedruckt worden. Ob, indessen, von dieser Uebersetzung nicht frühere Ausgaben, oder nicht gar noch andre frühere Uebersetzungen davon vorhanden sind, ist bis jetzt noch nicht ausgemacht? (S. Deutsches Museum, December 1778. S. 543.) Fischart selbst gedenkt, in f. Vorrede, solcher Arbeiten. Eine deutsche Umarbeitung der drei ersten Bücher des Werkes gab D. Eckstein, unter der Aufschrift, Gargantua und Pantagruel, Hamb. 1786, 1787. 8. 3 Th. heraus. (S. übrigens den Art. Satire.) — Marguerite de Valois, Königin von Navarra, († 1549. L'Heptameron, ou Histoire des Amans fortunés . . . Par. 1559. 4. 1560. 4. 1561. 1567. 4. 1574. 1615. 8. Amst. 1698. 12. 2 B. Mit modernisirtem Style und mit Kupfern, Amst. 1698. 8. 2 B. 1700. 1708. 8. 2 B. 1723. 12. 2 B. Bern 1780, 1781. 8. 3 B. mit K. Der Herausgeber der ersten von den angeführten Ausgaben, war Cl. Goujet; aber aus der Zuweisungsschrift desselben an die Tochter der Verfasserin, Johanna d'Albret, erhellt, daß es eine noch frühere Ausgabe gibt, welche nach einer andern Ordnung abgedruckt scheint. Wahrscheinlich hat dieser Prinzessin einen Artikel, den

ersten unter dem Titel, Navarre, gewidmet; und auch Goujet, in f. Bibl. franc. V. X. S. 404. erzählt das Leben derselben.) — Noel du Tast unter dem Nahmen von Leon Laduif (1) Les Bailverries d'Eutrapel . . . Par. f. a. 16. Lyon 1549. 16. 2) Discours d'aucuns propos rustiques, Lyon 1546. 16. und auch mit dem Titel: Finesses, ruses ou tromperies de Ragot Prince des Gueux, Lyon 1576. 16. 3) Contes d'Eutrapel . . . Rennes 1586. 8. Ebend. 1587. 1597. 16. Par. 1732. 12. 3 Th.) — De la Motte Roullant (Les facerieux devis de cent et six Nouvelles très recreatives, pour reveiller les bons et joyeux esprits, Par. 1550. 8. Lyon 1570. 1574. 8.) — Donsaventure Desperiers († 1554. Nouvelles recreations ou contes nouveaux, Lyon 1558. 1561. 4. Par. 1564. 1572. 16. Col. (Amst.) 1711. 12. 2 B. Nachr. von dem Verf. giebt Goujet in der Bibl. franc. V. XII. S. 88. u. f. Es ist indessen bekannt, daß diese Erzählungen auch dem Jacq. Pelletier de Wars und dem Nic. Denisot zugeschrieben werden.) — Pierre Boaistuau und Franc. Belleforest (Histoires prodigieuses extraites de plusieurs auteurs, Par. 1561. 8. Vierzig an der Zahl; vermehrt mit 14 von Cl. Tessier, Lyon 8. Six Histoires prodig. Par. 1575. 8. Ein dritter B. erschien Vord. 1578. 16. welcher deren vier enthält; der vierte, Par. 1582. 8. Der fünfte, aus dem Lateinischen des Bischofes Arnaud Sorbin, Par. 1586. 16. Der sechste, ebend. 1590. 16. Ein Choix d'Histoires tiré de Bandel, de Belleforest, Commingeois de Boaistuau, erschien, Par. 1779. 12. 2 B.) — Jacq. Jover (Le Printemps d'Hiver contenant plusieurs histoires discourees en une noble compagnie . . . Par. 1572. 16. Rouen 1618. 12.) — Ben. Poissenot (L'Ecé en trois Journées . . . Par. 1583. 16. Histoires tragiques, Par. 1586. 12.) — Gabr. Choppuis (Les facerieuses Journées, contenant cent certaines et agréables Nouvelles . . . Par.

Par. 1584. 8.) — Choleres (1) Les neuf matinées, Par. 1585. 8. 1586. 12. 1610. 12. 2) Les après Diners, Par. 1587. 12. Zusammen unter dem Titel Contes et Disc. bigarrés, Par. 1610. 8. 2 B. Sie sind sehr frey geschrieben.) — Et. Labourot (Da die Bigarures du Sgr. des Accords et les Contes du Sr. Gaulard, Par. 1582. 1595. 12. und mit f. Touches (i. den Art. Singes, Dicht.) zusammen, ebend. 1662. 12. 3 B. gewöhnlich zu den Erzählungen gerechnet werden: so mögen sie auch hier eine Stelle einnehmen. Das Werk, welches aus vier verschiedenen Büchern besteht, und, so viel ich weiß, erst Par. 1614. 8. vollständig erschien, handelt aber nur von den Rebus de Picardie, von Equivoken, Anstrophen, Allusionen, Astrofischen, Echo, leoninischen Versen, Grabschriften, u. a. m. so wie von falschen Zaubereyen und ihren Betrügereyen, u. s. w. und eigentlich gehören nur die Contes du Sr. Gaulard hieher. Doyse hat dem Verf. unter der Aufschrift, Accords, einen Artikel gewidmet, und von dem Leben desselben giebt Soujet, Bibl. franç. B. XIII. S. 364. einige Nachrichten.) — Ungen. (Les joyeuses Avantures et nouvelles recreations, Par. 1602. 16.) — Gull. Soujet (Les Serées (Soirées) Par. 1607. 12. 3 B. Lyon 1618. 8. 3 B. Rouen 1635. 12. 3 B.) — Mante (Les mille imaginations de Cypille, ensuite des Avantures amoureuses de Pollidore, P. 1609. 12.) — Des Lauriers (1) Prologues tant serieux que facerieux avec plusieurs galimatias, Par. 1610. 12. 2) Les nouvelles et plaisantes imaginations de Bruscombille, ensuite de ses fantaisies, Bergerac 1615. 12.) — Moulinet (Facerieux devis et plaisans contes, Par. 1612. 12.) — Franc. de Mofset (Histoires des Amans volages de ces tems, Par. 1619. 8.) — Gervais (Les plaisantes Journées . . . ou sont plusieurs rencontres fabriles pour rire . . . Par. 1644. 12.) — Duvalle (Contes . . . Par. f. a. 8. 4 B. 1669. 12. 2 B. Haag 1703. 12. 2 B. Ei-

nige gute unter vielen schlechten.) — Deroalde de Werville († 1710. S. Moyen de parvenir, Oeuvre contenant la raison de tout ce qui a été, est, et sera, f. l. et a. 12. f. l. 100070032. 12. 2 B. besteht nicht, wie es in der Anweisung zur Kenntnis der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst S. 163. angeführt wird, aus poetischen, sondern aus prosaischen, sehr freyen Erzählungen. Auch ist es noch, unter dem Titel: Coupécul de la Melancolie (Amst.) 1698. 12. gedruckt.) — Ungen. Les trois Juste-aucorps bleus, Contes, avec les trois anneaux, Dubl. 1721. 8. — Vermischte Sammlungen von Erzählungen dieser Art: Recueil des plaisantes et facerieuses Nouvelles, extraites de plusieurs auteurs, Par. 1558. 16. — Le Chasse Eunuy. 8. 2 B. — Nouveaux Contes à rire, et aventures plaisantes, ou recreations franc. Cologne 1722. 12. 2 B. mit K. P. 1741. 12. 2 B. 1762. 8. 3 B. Rouen 1787. 12. 3 B. — Contes, Avantures et Faits singuliers, rec. de l'Abbé Prevot. — Amusemens du beau sexe, ou Nouvelles Avantures galantes, tragiques et comiques, Haye 1740-1742. 12. 6 B. — Rec. de Contes, tiré de la Fontaine, de Boccace, de la Reine de Navarre, des cent nouvelles Nouvelles, Haye 1733. 12. 8 B. Par. 1744. 12. 8 Bde. Haye 1773. 12. 6 Bde. — Le passe temps ou Recueil de contes moraux et recreatif, p. Brunet, Par. 1769. 12. 2 B. — Recueil de Contes, Lond. 1780. 8. 2 B. — Recueil de nouveaux Contes amusans, Par. 1781. 12. 2 B. — Bibliotheque choisie de Contes, de Faceties, de bons mots, Par. 1786. 12. 7 Bde. (hat noch fortgesetzt werden sollen.) — Auch finden sich Erzählungen dieser Art noch in den Histoires plaisantes et ingenieuses — in den Histoires facerieuses et morales — in der Bibliotheque amusante et instructive u. v. a. m. — II) Eine zweyte Art hieher gehöriger Erzählungen, sind die so genannten, eigentlichen Nou-

Nouvelles, welche gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts Mode wurden. Sie zeichnen, von den angeführten, kürzer und fröhlicher oder auch trauriger, sich durch größere Umständlichkeit, durch mehrere Entwicklung des Inhaltes, durch mehr Ernst, oder Feuersichtigkeit im Tone aus; es sind wirkliche kleine Romane; und, wahrscheinlicher Weise, sind die vorher angeführten spanischen Erzählungen, im Ganzen, ihr Muster gewesen. Geschrieben haben deren, unter mehreren: Jean Renaud de Segrais († 1701. *Les Nouvelles françoises, ou les divertissemens de la Princesse Aurelie*, Par. 1656. 8. 2 B. 1722. 12. 2 B. — aber eigentlich war er nur Concipient derselben. Sie schreiben sich eigentlich von Personen am Hofe der Frau von Montpensier her.) — P. Scarron (*Nouvelles tragiques*, Par. 1656. 8. 1679. 12. 2 B. Deutsch, Erst. 1742. 8. Hamb. 1779. 8.) — Vois Robert (*Nouvelles heroïques et amoureuses*, Par. 1651. 8.) — Ungenannte: *Nouvelles diverses*, Par. 1663. 12. — *Nouvelles Nouvelles*, P. 1663. 12. 3 B. — *Amour echappé en 50 Histoires* . . . Par. 1669. 12. 3 B. — *Nouvelles comiques et tragiques*, Par. 1669. 12. 2 B. 1688. 8. 3 B. — *Nouvelles amoureuses et galantes*, Par. 1678. 12. — *Nouvelles historiques*, Leyde 1692. 12. 2 B. — Magdalena Angelika Poisson Gomez († 1770. *Cent nouvelles Nouvelles*, Par. 1733. u. f. 12. 20 Th. Deutsch, Berl. 1736. 8. 16 Bde.) — Uebrigens sind der Erzählungen dieser Art noch weit mehrere vorhanden; und Nachrichten davon liefert der 2te B. der *Bibl. des Romans* des Lenglet du Fresnoy, S. 137. Amst. 1734. 12. Auch dürften von den, in der Folge vor kommenden neuern Erzählungen (*Nouvelles*) noch manche in diese Classe gehören. — — III) Die Dritte Gattung der französischen Schriften dieser Art sind die so genannten Feyermärchen, zu welchen, meines Bedenkens, auch die wunderbaren, und östentlichen Erzählungen zu rechnen sind. Den

Ursprung des Begriffes von den Feyermärchen einander zu setzen, gestattet der Raum nicht, allein, so viel ist gewis, das Wesen dieser Art, und unter dieser Benennung (welche denn doch wohl aus dem lateinischen *Fatum* gebildet ist, (*S. Menage Dict. v. Fée*, und *Du Gange, voc. Fatus*) schon sehr frühzeitig in den Abendländern vorkommen. Schon *Arnobius adv. Gentes* spricht von Menschen, qui *Fatus* . . . reverentur. Auch haben die Dichter schon frühe Gebrauch von ihnen gemacht. Der Troubadour Wilhelm von Poitou († 1122) entschuldigt seine Unbeständigkeit damit, daß die Feyer ihn ainsi concitue. (*S. Hist. littér. des Troubadours*, B. 1. S. 13) Und nicht allein in den mehrsten Ritterromanen spielen sie eine, zum Theil, wichtige Rolle, sondern auch ganz eigene Geschichten sind von ihnen vorhanden, unter welchen, meines Wissens, die *Histoire de Merlusine* (*Melusine*) fille du Roi d'Albanie et de Mad. Pressine, écrite en latin p. Jean d'Arras 1387. . . . Par. 1500. f. 1584. 4. Troyes 1693. 4. welche nachher noch von mehreren, unter andern von Melet, Par. 1698. 12. 2 B. umgearbeitet worden, die älteste ist. Noch wichtiger ist ihr Antheil an den bekannten romantischen Poesien der Italiener. Insbesondere waren die Begriffe von ihnen, gleichsam nicht im Umlaufe; sie waren von Dichtern nicht auf das alltägliche Leben und gewöhnliche Begebenheiten angewandt worden. Der erste, welcher dieses unternahm, war ein Italiener, Giovanni Boccaccio, der Verfasser des vorher angeführten *Pentamerone*. Ihm folgte der bekannte Kupferstecher, Votius von Vols, wert, dessen *Colombella* und *Volontate* rettete gleichsam den Ton dieser Art der Erzählung angegeben haben soll. Wenigstens führen die Verfasser des *Discours sur l'origine des Contes des Fées*, S. 16 der Genfer Ausgabe, als solchen an, ob ich gleich das gedachte Werk keinesweges feyerartig, sondern sehr nichtig, bloß mythisch finde. Perrault d'Armanecourt, oder vielmehr sein Vater, der bekannte

Bekannte Charles Perrault, scheint der eigentliche Erfinder dieser Gattung von Märchen gewesen zu seyn, oder vielmehr zuerst einen solchen Gebrauch von ihnen gemacht, und ihr Daseyn gleichsam erneuert zu haben. Seine Contes de ma mère l'oye erschienen zuerst, acht an der Zahl, im J. 1697. und sind hernach, vermehrt, noch sehr oft, zuletzt mit dem Titel: Contes des Fées, Par. 1784. 12. 4 B. mit Kupf. und sehr prächtig gedruckt worden. Sie belaufen sich hier auf zwölf Stück. — Maria Cath. Jumel de Berneville, Gräfin von Nunoy († 1705. Contes des Fées . . . Par. 1698. 12. 8 Th. Amst. 1708. 12. 8 Th. Ebend. unter dem Titel, Cabinet des Fées 1717. 12. 8 B. Les Fées à la mode, Par. 1698. 12. Mindern Werth, als diese, haben die Histoires sublimes et allegoriques . . . Par. 1699. 12. und die Chevaliers errans von eben dieser Dame.) — Preschac (Sans Parangon et la Reine de Fées, Par. 1698. 12. Die Contes moins Contes que les autres, P. 1698. 12. sollen, dem Cabinet des Fées zu Folge, nichts, als eben dieses Werk seyn. In der Bibl. des Romans B. 2. S. 354. wird aber der Inhalt derselben anders, als dort S. 462. angegeben. Auch werden ihm noch die Nouveaux Contes de Fées, Par. 1718. 8. zugeschrieben.) — Henriette Jul. de Casselnau, Gr. v. Murat († 1716. Nouv. Contes de Fées, Par. 1698. 12. 2 B.) — Charlotte Mos. de Caumont de la Force († 1724. Fées, Contes des Fées, Par. 1698. 12. 2 B. Amst. 1726. 12. 2 B. Par. 1782. 12.) — Louise de Vossigny, Gräfin Auneuil († 1700. La Tirannie des Fées détruite, Par. 1698. 12. Amst. 1710. 12.) Auch machen die Verfasser des Disc. sur l'origine des Contes des Fées, diese Dame S. 51. zur Urheberin der, oben angezeigten Chevaliers errans, ob sie gleich eben dieses Werk wieder, S. 463. der Gräfin Auneuil zuschreiben.) — Ant. Galland († 1715. Les mille et une nuits, Par. 1704. - 1717. 12. 12 Th. 1726. 12.

Zweyter Theil.

12 Th. Englisch, Lond. 1706. 12. 6 B. 1789. 12. 4 B. Italienisch, 12. 6 Bde. Deutsch, Leipz. 1750 u. f. 8. 12 Th. Neu übersezt von Joh. Heinr. Vosk, Bremen 1781: 1785. 8. 6 Bde. Von eben diesem Verfasser ist die Hist. de la Sultane de Perse et des Visirs, Contes turcs, trad. sur l'original Turc de Checc-Zadé, Par. 1707. 12. 12 Bde. Engl. Lond. 1763. 12. 12 B.) — Maria Jeanne d'Herstier de Willandon († 1734. La Tour tenebreuse et les Jours lumineux . . . Par. 1705. 12.) — Petit de la Croix († 1795. Mille et un jour, Contes persans, P. 1710. 12. 5 B. Amst. 1711. 12. 5 B. Par. 1718. 12. 5 B. Le Sogé besorgte bekannter maßen, die Ausarbeitung. Englisch von Phillips, Lond. 1738. 12. 1789. 12. 2 B. Deutsch, Leipz. 1777. 8. Neu übersezt ebend. 1788: 1789. 8. 3 B. Auch wird eben diesem Verf. noch, von einigen Litteratoren, die vorher angezeigte Histoire de la Sultane zugeschnitten.) — Frés. Salignac de la Motte Fenelon († 1715. Fables et Contes des Fées pour l'éducation du Duc de Bourgogne.) — Th. Simon Gueulette († 1768. Les Soirées Bretonnes, Par. 1712. 12. aus welchen Voltaire dem Crotus zu seinem Zadig gezogen hat. Les mille et un Quart d'heure, Contes Tartares, Par. 1723. 12. 3 B. 1778. 12. 3 B. Deutsch, Leipz. 1753. 8. 2 B. Neu übers. ebend. 1790. 8. Les aventures merveilleuses du Mandarin Fum Hoam, contes chinois, Par. 1723. 12. 2 B. Haag 1725. 12. 2 B. Deutsch, Leipz. 1727. 8. Les Sultanes de Guzarate, ou les Songes des hommes éveillés, contes mogols, Par. 1732. 12. 3 Bde. Vile 1782. 12. 3 B.) — Ungen. (Florine ou la belle Italienne, Par. 1713. 12.) — Sandisson Aventures d'Abdalla, envoyé à la découverte de l'Isle de Borico . . . Par. 1713. 12. 2 B. 1723. 12. 2 B.) — Ant. Hamilton († 1720. Les quatre Facardins, Fleur d'Epine und Le Belier, Par. 1730. 12. 3 Th. und nachher in den verschiedenen Samml. s. W. als (Amst.) 1762. 12. 6 B.

6 H. und öfterer. Deutsch, unter dem Titel: Drei hübsche kurzweilige Märlein . . . durch Georg Wiber 1777. 8. aber in einer Manier, welche mit dem Geist des Originalen gar nicht übereinstimmt.) — Ehemisseul de St. Hyacinthe († 1746. Histoire du Prince Titi.) — Cathar. Coillot, Dame de Vintot (Contes des Fées, P. 1735. 12.) — Mademoiselle de Lubert (Lionette et Coquerico. Le Prince glacé, la Princesse Camion u. a. m. um 3. 1740.) — Ungen. Le Voyage de Zulma dans le pays des Fées.) — Louise Cavalier Leveque († 1745. Le Prince des Aigues-marines und Le Prince invisible.) — Ch. Ant. Coppel († 1752. Aglae et Nabordine.) — Gabriele Eufanne Darrot Biseneuve († 1755. La Belle et la Bête u. a. m.) — Adm. de Lauson († 1758. Les Veillées de Thessalie. Par. 1732. 12.) — Mde. le Marchand (Boca, ou la vertu recompensée.) — Pierre Franc. Godard de Beauchamp († 1761. Funestine.) — Mme Claude. . . Gr. v. Caplus († 1765. Fées nouvelles; contes orientaux, Deutsch, Leipzig, 1780. 8. 2 Th. und Cadichon et Jeannette, sämtlich im 1ten und 3ten B. f. Oeuvres badines, Par. 1787. 12. 4 B. so wie im Cabinet des Fées; aber ursprünglich viel früher gedruckt. Auch wird ihm noch der, unter dem Namen eines H. Derois erschienene, Loup galeux, Par. 1744. zugeschrieben.) — Franc. Aug. Paradis Moncreif († 1770. Les Dons des Fées, L'Isle de la liberté, les Ajeux, Alidor et Thersandre, Les Voyageuses, Les Ames rivales, Les aventures de Zeloide et d'Amanzaridine u. a. m. im Cabinet des Fées.) — Ch. Duclos († 1772. Acajou et Zirphile um 3. 1741. und in dem Cabinet des Fées.) — Henri Vajon († 1776. Histoire du Roi Splendide; Histoire du Prince Soly, Par. 1740. 12. 2 B. Contes nouveaux et nouvelles Nouvelles, Par. 1753. 8. und Auszüge daraus in dem Cabinet des Fées.) — Et. Prosper Dolpot de Erceillon († 1777.

Von seinen mancherley Romanen gehöret Lorgat und Neadarne, so wie der Sopha hieher. Eine Samml. f. Werke erschien, unter andern, Lond. 1772. 8. 7 Bde.) — J. J. Rousseau († 1778. La Reine Fantaque in dem 13ten B. f. Werke der Zweybrüder Ausgabe.) — Mde. le Prince de Beaumont (In ihrem Magazin des Enfans finden sich verschiedene Zeeenmärchen, welche größtentheils in das Cabinet des Fées aufgenommen sind.) — Mde. Fagnan (Kanon, Contes des Fées, Par. 1750. 12. Minet-bleu et Lauvette, 1768. 12.) — Ungen. (Nouveaux Contes arabes au Suppl. aux milles et une nuits . . . Par. 1783. 12.) — Renaud — Fontanelle — Mde. Nicobont, u. v. a. m. von welchen der 37te B. des Cabinet des Fées nähere Nachrichten giebt. — Sammlungen von Zeeenmärchen: Les illustres Fées . . . Par. 1698. 12. 1701. 12. 2 B. Haag. 1731. 12. — Contes moins contes que les autres, Par. 1698. 12. — Recueil des Contes gaulans, Par. 1699. 12. — Fées à la mode, Par. 1698. 12. — Nouv. Recueil de Contes de Fées, 1731. 12. — La Bibliothèque des Fées et des Genies, Par. 1765. 12. 2 B. — Nouveaux Contes des Fées, 1776. 12. 3 B. — Le Cabinet des Fées, Par. 1785 u. f. 8. und 12. überhaupt 37 Bände, wovon der letzte, wie gedacht, litterarische Notizen, obgleich freylich nicht sehr genaue, enthält. — Bibl. choisie de Contes orientaux et fables persanes, P. 1788. 8. — Auch finden sich deren noch in verschiedenen Jahrgängen des Mercure, in der Bibliothèque de Campagne, in der Bibliothèque bleue, P. 1776. 8. 3 B. u. a. m. so wie noch französische Uebersetzungen von englischen und deutschen Schriften dieser Art vorhanden sind. Uebersetzt in andre Sprachen sind, außer den bereits angeführten einzeln Werken dieser Art, noch aus andern, verschiedene Sammlungen erschienen, als ins Deutsche: Diskantion, oder auserlesene Zeeen und Geistermärchen,

Gen. Winterthur 1786. 1789. 8. 3 B.
 von Wieland, woben sich aber auch einige
 neu erfundene von dem Uebersetzer selbst
 finden. — Blaue Bibliothek aller Na-
 tionen, Gotha 1790. 8. bis jetzt sechs
 B. Uebrigens veranlaßte die, zur An-
 fange erschienene ungeheure Anzahl von
 Märchen dieser Art, den Abt Billers
 seine *Entretiens sur les Contes des
 Fées* . . Par. 1699. 12. zu schreiben,
 wofin er diese Dichtart, aber vielleicht zu
 streng, prüft. Das Beste, was für sie
 sich sagen läßt, hat H. Wieland, in s.
 Vorrede zum *Schinnian* gesagt. —
 IV) Die vierte Classe der französischen
 Schriften dieser Art mögen die, eigent-
 lich, so genannten moralischen Er-
 zählungen einnehmen. Fr. Marmon-
 tel war wohl der erste, welcher den Ti-
 tel, so wie die Manier derselben ein-
 führte. Seine *Contes moraux* erspie-
 len, zuerst in den verschiedenen Jahrgän-
 gen des *Mercur*, und gesammelt, Par.
 1763. 4. und 12. in 3 B. Uebersetzt
 sind sie in alle Sprachen worden; in das
 Englische; 1764. 8. 3 B. In das
 Deutsche, unter andern, umgearbeitet
 von Ant. Wall (Heyne) Leipzig 1787. 8.
 iter B. — Dirmier (*Contes moraux*.
 Orl. 1749. 12. 2 B. Deutsch, Leipzig
 1766. 8. 2 B.) — Mss. Uncp (*Contes
 moraux dans le gout de ceux de Mar-
 montel* . . . Par. 1763. 12. 4 B.
 Deutsch von J. G. Mächler, Götting
 1765. 8. 4 Th.) — Charpentier (*Contes
 moraux*, Amst. 1767. 12. 2 B. *Les
 Loisir, ou Rec. d'Historiettes et conte-
 tes moraux*, P. 1768. 12. 3 Bd. *Nouv.
 Contes moraux*, Par. 1770. 12. 6 B.
 — Mercier (*Contes moraux*, P. 1769.
 12. 2 B. Deutsch, Leipzig 1771. 8.) —
 D. Diderot (*Contes moraux*, bey der
 französischen Uebersetzung von G. Gess-
 ners letzten *Idyllen*, Zür. 1773. 4. nach-
 dem sie schon, Deutsch, im 3ten B.
 von Gessners *Schriften*, Zür. 1772. 8.
 S. 101. waren abgedruckt worden.) —
 Mde. le Prince de Beaumont (*Contes
 moraux*, Mastr. 1774. 12. 2 Bd. *Nouv.
 Contes moraux*, Lyon 1776. 12. 2 B.

1786. 8. 4. B.) — Mde. de Laiffe (*Con-
 tes moraux*, Par. 1775. 12. 2 B.) —
 Uebrigens ist aus diesen, und ähnlichen
 Werken, eine Deutsche Sammlung:
Neue moralische Erzählungen, Leipz.
 1776. 1779. 8. 10 Th. gezogen worden. —
 V) Die noch vorhandenen Erzäh-
 lungen vermischten Inhaltes von
 neuen Verfassern mögen die fünfte Classe
 ausmachen. Mit Recht nimmt die erste
 Stelle unter ihnen ein, Fres. *Alouet v.
 Voltaire* († 1778. *Le monde comme il
 va* 1746, *Memnon* 1747, d. Leipz.
 1748. 8. *Zadig* 1748. d. Göt. 1749. 8.
Micromegas 1752. d. Dresd. 1752. 8.
Candide 1758. *Le Blanc et le Noir*
 und *Jeannot et Collin* 1764. In-
 genu, 1767. *l'homme à quarante ecus*.
 1767. *la Princesse de Babylone*, 1768. d.
 Leipz. 1769. 8. *Histoire de Jenni*,
 1769. *Le Taureau blanc*, 1773.
Aventure de la Memoire, 1774. *Vo-
 yage de la Raïson*, 1775. *Les oreil-
 les du Conte de Chesterfield*, 1776.
 und sämtlich im 5ten. 5ten B. f. W.
 der Beaumarchaischen Ausg. lassen sich,
 zum Theil zu den orientalischen oder wun-
 derbaren, zum Theil zu den philosophi-
 schen Erzählungen rechnen. — Franc.
 Th. de Vaculard d'Arnaud (*Seine Ro-
 mans*, *Contes moraux*, *Anecdotes*
 u. s. w. sind, unter andern, P. 1779. 12.
 10 B. mit K. gesammelt worden. Ei-
 nige davon sind, unter der Aufschrift:
Historische Erzählungen, Leipz. 1775. 1778.
 8. 2 B. und die vorzüglichsten von H.
 Meißner, Leipz. 1783. 8. herausgegeben
 worden.) — Jean Fres. de Bastide
 (*Contes*, Par. 1764. 12. 4 B. Eben
 so mannichfaltig, als mittelmaßig.) —
 Louis d'Assieur (*Le Decameron fran-
 çois*, Par. 1772. 12. 2 B. *Nouvel-
 les françoises*, P. 1774. 12. 3 B. *Zuf.*
 1784. 8. 5 B. Die letztern sind die bes-
 sern.) — In den *Nouv. Essais en dif-
 ferens genres de Litterature des H.*
 von Campigneules, Lyon 1765. 12. finden
 sich allerhand Erzählungen. — *Les ho-
 chets moraux*, *Contes pour la pre-
 mière enfance*, p. Mr. Manget, Par.
 1781.

1781. 12. und von ebend. Contes pour l'adolescence, P. 1784. 12. — Bart. Imbert (Lectures du matin, ou nouvelles Histoires en Prose, P. 1782. 8. Lectures du soir . . . von ebend. P. 1783. 8.) — Charnois (Nouvelles, Par. 1782. 16.) — Gréfin von Genlis (Les veillées du Chateau, Par. 1784. 12. 4 Th. Englisch, 1787. 12. 5 Th. Deutsch, Leipz. 1785. 8. 4 Th.) — Chev. de Florian (Six Nouvelles, P. 1784. 12. — Ungen. Contes nouveaux, P. 1785. 12. 2 B. — Contes sages et foux, Strasb. 1787. 12. 2 B. — Contes de mon Bisayeul, tirés des Annales secretes de la cour de Themis, Par. 1789. 12. 2 B. — **Samm. Ungen.**: Les soirées amusantes, ou Rec. de nouv. Contes moreaux, p. MM. de Florian, Imbert de Meyer, Saurin etc. Par. 1787. 12. 3 B. — Auch besitzen die Franzosen noch, außer Uebersetzungen einzelner, in der Folge vorkommender englischer Werke dieser Art noch ein Decameron anglois, ou Rec. des plus jolis contes, trad. de l'Anglois, p. Miss Mary Wouters, Par. 1783. 18. 6 B. — so wie ein Choix de petits Romans imités de l'Allemand (aus Ant. Wals Bagatellen, Meissners Skizzen) p. Mr. Bonneville, Par. 1787. 12. —

Erzählungen in Prosa von englischen Dichtern: Die frühesten derselben, scheinen größtentheils, aus spanischen, italienischen und französischen Schriften dieser Art gezogen zu seyn, wosern nicht die Tales of the madmen of Gotham gathered together by A. B. (1568.) 12. und eine andre, von Warton (Hist. of Eng. Poet. V. 3, S. 293.) gedachte Sammlung von kurzen, fowischen, uns J. 1570 gedruckten Erzählungen, ursprünglich Alter, als die folgenden seyn sollten. Auch ist dieses um desto wahrscheinlicher, da jene Sammlungen aus ganz eigentlichen Volksmärchen bestanden zu haben scheinen. Die übersehten führen folgende Titel: A hundred merry Tales, together with the Frere and

the Boy, stans puer ad mensam, and youthe, charite and humylite 1557. 1659. — A Boke called Certaine noble Storyes contayninge rare and worthy matter 1563. — Einer andern Sammlung von zwey Bänden gedenkt Warton, a. a. O. S. 484 aus dem J. 1567. — Certaine Tragical Discourses, written oute of the French and Latin by Geffraye Fenton . . . 1567. 4. The Forest, or Collection of Hystories no lesse profitable, than pleasant and necessary done out of the frenche, by Th. Forestcue, 1571. 4. — A petite Pallace of Pettie his plesure . . . by W. Pettie, 1576. 1613. 4. — Mery Tales, wittye questions and quicke answers, 1576. — An Heptameron . . . by G. Whetstone, 1582. — Tragical Tales, transl. by (George) Tuberville . . . 1587. 12. — The Chaos of Hytories . . . 1589. — Mother Redd-Cappe her last Will and Testament, conteynyng sundrye conceipted and pleasant tales . . . 1594. — Syrinx or a seauen fold Historie handled with varietie of pleasant and profitable . . . by W. Warner, 1597. 4. — In spätern Zeiten scheinen Dichtungen dieser Art, von den Engländern minder betrieben worden zu seyn, ob sie gleich in den spätern Jahrzehenden sehr reich an Romanen geworden sind. Wenigstens sind mir keine merkwürdigen Sammlungen von Erzählungen bekannt. Nur die berühmte Tale of a Tub von Swift, Lond. 1704. 8. Deutsch, Altona 1729. 8. und in den verschiednen Ausg. s. Werke, die, ohne streitig aus den Märchen von den dreyn Ringen gezogen worden ist, und verschiedene Aufsjäze in ihren bekannten Monatschriften, machen eine Ausnahme. Ich will, indessen, die mir bekannten hier anführen: Kanior, a Tale transl. from the Savaye 1750. 8. (Ob diese Erzählung eine Aehnlichkeit mit einem vorhin angeführten, französischen Zeeenmärchen hat, weiß ich nicht zu bestimmen.) — New tale of an old tub, 1751. 8. —

The Fakeer, a tale, 1756. 4. — Tales to kill time, 1757. 12. — Arimant and Tamira, 1758. 4. — Angelikus and Fergusia, 1761. 8. — Gisbal, an hyperborean tale 1762. 8. — Abroad and Panthea, 1764. 4. — The recruiting Sergeant, 1765. 4. — Dorando, a spanish Tale, 1767. 8. — The Farmer's Son of Kent, 1768. 12. — The Samians, 1771. 12. — Sentimental tales, 1771. 12. 2 V. — Louisa, a tale by Ch. Fenner, 1774. 4. — The week at a College, 1776. 12. — Modern Anecdote of the ancient family of Kinkervankotsdarsprakengetchdems, a tale for Christmas, 1779. 12. — Sir Ebrus, a tale for Bachelors, 1780. 4. — The Matrimony, 1780. 4. — **Sammlungen**: Modern humour, a Collection of tales, 1754. 12. — Mother Midnights comical Pocker-book, 1754. 8. — Tell-tale, or Anecdotes 1755. 12. 2 V. — Collection, or a choice of moral Tales, Fr. 1786. 8. — — Aber reicher an glücklichen Jeennährchen sind die Engländer. Einige derselben lehren wirklich, wie Wieland glücklich sagt, sokratische Weisheit, als The Tales of The Genii, the delightful lessons of Horam . . . by Ch. Morell, 1765. 8. **Festsch.** Amst. 1766 und 1789. 8. 3 Th. — Tales, transl. from the Persian of Inatula of Delhi, by Alex. Dow, . . Lond. 1768. 12. 2 V. **Festsch.** Par. 1769. 12. — The fairy ring, or Emmeline, 1783. 12. — **Sammlungen** dieser Art: A new Collection of Fairy Tales, 1750. 12. 2 V. — Queen Mab, a Collection of entertaining Tales of the Fairies, 1770. 12. — The pleasing Companion, a Collect. of Fairy Tales, 1788. 8. — Fairy Tales selected from the best authors, 1798. 8. 2 V. — —

Erzählungen in Prosa, von deutschen Schriftstellern. Das die ältesten Producte dieser Art bey uns, wie bey den übrigen Völkern, das sind, was wir jetzt Volksmärchen nennen, versteht sich

von selbst. Die früheste derselben, wofern es nämlich mit dem Zeitalter des Helden seine Wichtigkeit hat, ist die Geschichte des Eulenspiegel. Auch läßt sich kaum zweifeln, daß, obgleich die meisten Erzählungen jener Zeit aus dem Fabelreißigen gezogen worden sind, diese dennoch deutschen Ursprunges ist. Nachrichten davon werden im 2ten und 4ten The. der Bibliothek der Romane, S. 131 und 91 u. f. geliefert. Ich sehe hinzu, daß Eulenspiegel nicht erst, wie dort gesagt wird, 1703, sondern bereits, schon 1559. 16. Orleans 1571. 12. in das Französische, und daß er auch, eben so früh, in das Englische übersetzt worden. Eine neue, modernisirte vermehrte und verbesserte Ausgabe erschien, Bresl. 1779. 8. Es verdient, indessen, bemerkt zu werden, daß in G. W. Panzers Annalen der ältern deutschen Literatur, die bekanntlich bis 1520 gehen, keine Ausgabe des Eulenspiegels vorkommt. — Vielleicht noch älter, als diese, ist die Geschichte des D. Bauf, ob sich gleich auch von ihr keine Spuren sehr frühzeitiger Ausgaben finden, und ob sie gleich, gewöhnlich, in dramatischer Form behandelt ist. Bey den Engländern brachte sie schon Chr. Marlowe ums Jahr 1600 darin. Die Franzosen haben nur eine Uebersetzung der Erzählung, Par. 1674. 12. Was in der Bibl. der Romanen B. I. S. 81 u. f. davon gesagt wird, ist herzlich wenig. — Ein schöne vn kurzweilige Hystori gelesen von Herzog Leupold und seinem sun Wilhelm von Österreich . . . Augsb. 1481. f. — Ein wunderliche und erschrockenliche Hystori von einem grossen wütterich genant Dracole wayda . . . Bamib. 1491. 4. — Luckfers mit seiner Gesellschaft vall. Vnd wie d selben Welt eynen sich zu eine Ritter verdingt, vnder hin wol dienete. Hamburg 1493. 4. — Das Buch vnd lobliche Hystori von dem edelen Königs Sun aus Gallcia genant Pontus . . . Augsb. 1498. f. — Ein gar schone, newe Histori der hohen lieb des kuniglichen Fürstken Elidris, vund von seinner lieben Minnerforia . . . Reg 1499. f. (Wahr-

scheinlicher Weise ist dieses Werk aber aus dem Spanischen gezogen. Wenigstens haben die Spanier einen Flores y Blancador, der zwar erst Alcalá 1512. 4. gedruckt, und auch in das Französische, Par. 1554. 8. übersezt worden ist, der aber, im Grunde, wohl noch viel älter seyn könnte.) — Fortunatus . . . Augsb. 1509. 4. — In den mittlern Zeiten scheinen, noch weniger, als in den ganz frühern, Originale dieser Art unter uns verfertigt worden zu sehn; wir begnügten uns mit Uebersetzungen, und, was von dieser Zeit vorhanden ist, als z. B. der Simplicissimus, u. d. gehören zur Classe der Romane. In neuern Zeiten erst haben wir erträgliche Schriften dieser Art erhalten. Alle anzuführen würde der Raum, indessen, nicht gestatten. Ich schränke mich auf einige wenige ein: Erzählungen zum Scherz und zur Warnung . . . von F. C. A. Lond. 1765. 8. — Dubois und Giacomini, eine corssische Erzählung, Jäl. 1767. 8. — Lehrreiche Erzähl. Leipz. 1768. 8. — Versuche in moralischen Erzählungen, Leipz. 1768. 8. 2 Th. — Versuch in rührenden Erzähl. ebend. 1770. 8. — Hero und Leander, Leipz. 1770. 8. — Charites und Demos phil. oder die schönen Abende, Leipz. 1775. 8. — Antoinette, Leipz. 1776. 8. — Erzählungen aus der wirklichen Welt . . . Berl. 1781. u. f. 8. 3 Th. — Ein Duzend leichte Erzählungen, Petersh. und Leipz. 1782. 8. — Volksmärchen der Deutschen (von J. A. A. Müllers) Gotha 1782. u. f. 8. 5 Th. mit welchen ich gleich eben dieses Verfassers Kinderklapper, Gotha 1783. 8. verbinden will. — Märchen vom Jarwitz Chlor, Berl. 1782. 8. — Märchen vom Jarwitz Gewey 1784. 8. — Erzählungen und Gespräche der Kaiserin von Rußland, Berl. 1783-1788. 8. 9 Th. — Gallerie von Menschenhandlungen, herausg. von Hammerschäfer, Leipz. 1786. u. f. 4. — Strausfedern, Berl. 1787 u. f. 8. 2 Bde. (von Müllers und Müller aus Hebe.) — In dem ersten Th. der Schriften von Emilie von Wertheim, Göt. 1787. 8. finden sich

Dichtungen aus der Unschuldswelt und Tadelchre. — Erzählungen für jedermann. Kopenh. 1788. 8. — Komische Erzählungen im Geschmack des Boccaz, Halle 1788-1790. 8. 3 Th. (Höchstens nur von einer Seite im Geschmack des Boccaz.) — Sagen der Vorzeit, von Veit Weber, Berl. 1788. 8. 2 B. (sehr gut). — Erzählungen vom Herausgeber des Leipziger Taschenbuches für Frauenzimmer, Leipz. 1788. 8. 2 Th. — Palmblätter, von Aug. J. Liebestind, Gotha 1788. 8. 2 Th. — Erzählungen nach der Mode, . . . Halle 1788. 8. (Es giebt auch sehr schlechte Moden.) — Idagerte K. v. Dörpfe, von A. v. Kosebue, Rev. 1788. 8. — Anekdoten und Charakterzüge zur Veredlung des Herzens, Alt. 1788. 8. — Erzähl. aus der Geschichte aetdonischer Nachkommenschaft, Berl. 1789. 8. — Raunen, Erzählungen und vermischte Auff. von C. F. A. Leipz. 1789. 8. — Schweizerische Geschichten und Erzählungen, Winterth. 1789. 8. — Romanische Gemälde der Vorwelt, Leipz. 1789. 8. — Volksmärchen der Deutschen, nicht von Müllers, Halle 1789. 8. 6 Th. (Daß sie nicht von Müllers sind, hätte, der Verf. zu sagen, sich ersparen können.) — Neue Volksmärchen der Deutschen, Leipz. 1789. 8. — u. v. a. m. Die besten Auff. dieser Art finden sich in A. Meißners Skizzen, Leipz. 1778-1788. 8. 10 Samml. — In eben denselben, Erzählungen und Dialogen, ebend. 1781. 8. — In dem Philosophen für die Welt — In Ant. Wolls (Heyne's) Waagelstein, Leipz. 1783-1785. 8. 2 B. — In J. F. Herbers zerstreuten Blättern. — Auch sind verschiedene Sammlungen von Erzählungen vorhanden, wovon aber freilich der größte Theil auf fremden Boden entsprossen ist, als: Die Abendstunden in Erzählungen, Leipz. 1773 u. f. 8. 13 Th. — Neue Abendstunden, in Erzähl. ebend. 1768-1776. 8. 14 B. u. v. a. m.

Es.

(Musik.)

So nennen einige in Deutschland den Ton, der gegen den untersten Ton unsers Systems, nämlich gegen C, eine kleine reine Terz ausmacht, und zwar deswegen, weil E die große Terz desselben ist. Er wird deswegen auch so bezeichnet ^bE. Dieser Ton kommt auf unsern Orgeln und Clavieren nicht vor, sondern an seiner Stelle braucht man die vierte Sayte, oder das Dis.

Wenn man die Länge der untersten Sayte C durch 1 ausdrückt, so müßte die Länge des Es $\frac{1}{2}$ seyn *). Dis ist aber nur $\frac{2}{3}$, folglich ist es um $\frac{1}{3}$ oder ein Comma niedriger, als das Es seyn sollte. Dieses giebt deswegen der weichen Tonart des C etwas Empfindliches, wodurch sie zu kläglichem und zärtlichem Ausdruck geschikt wird.

Evo vae.

(Musik.)

Diese sechs Vocale, aus denen man ein Wort gemacht hat, kommen in den alten Büchern über die Kirchenmusik vor. Man bezeichnet damit das Ende oder den Schluß der Chorale, die mit den beyden Worten Saculorum Amen aufhören. Die Töne auf diese zwey Worte sind also das Evovae, wovon die Alten sehr weitläufigen Unterricht geben; weil der Organist die Verse der Lieder und der Psalmen allemal so schließen mußte, daß der Schluß sich zu dem Anfang eines andern zwischen zwey Versen liegenden Gesanges schloß. Einen weitläufigen Unterricht davon findet man bey Murschhauser **).

*) E. Terz.

**) Academia musico-poetica bipartita oder hohe Schule der musikalischen Composition, erster Theil IV Traktat. 4 Capitel.

Euripides.

Ein tragischer Dichter in Athen, der jüngste von den dreyen, von denen wir noch ganze Trauerspiele haben. Er ist um die 75 Olympias oder die Zeit geboren, da die Athenienser sehr große Siege über den Perres ersochten haben. Sein Vater soll ihn erst zu den Leibesübungen erzogen haben, welche von den Atheniensen Pankratia genannt worden, und erst, nachdem er in öffentlichen Spielen dieser Leibesübungen den Sieg erhalten, soll er sich auf die Beredsamkeit und Dichtkunst gelegt haben. Er hörte den Anaxagoras in der Weltweisheit, und war auch einer von den würdigsten Schülern des Sokrates. Er hat in allem 92 dramatische Stücke fertiget, darunter acht satyrisch, die andern tragisch gewesen. Von den erstern ist nur eins, nämlich der Cyclops, auf uns gekommen, von den andern aber haben wir noch achtzehn ganze Stücke. Er hat funfzehnmal den Preis der dramatischen Dichtkunst erhalten. Man sagt, er habe aus Verdruß über die schlechte Ausführung seiner zweyten Frauen Athen verlassen, sich zu dem Macedonischen König Archelaus begeben, und sey in Macedonien, da er in einem Wald zu der Zeit spazieren gegangen, als Archelaus auf die Jagd gekommen, von dessen Hunden in seinem siebzigsten Jahre zerrissen worden.

Aristoteles räumt ihm unter allen Dichtern, in Absicht auf das Tragische oder traurigmachende in seinen Vorstellungen, den ersten Platz ein. Er ist in Ansehung der Größe in den Charakteren seiner handelnden Personen weit hinter dem Aeschylus zurück. In Ansehung der Regelmäßigkeit seiner Trauerspiele, und der Einfalt der Vorstellung, so wie in Ansehung des Großen, ist er auch dem Sophokles nachzusetzen. Er hat sich wenig Mühe gegeben den Plan

seiner Fabeln vollkommen zu machen, und in besondern Fällen scheint er sich weniger bekümmert zu haben, ob die Reden den Personen, der Zeit und den Umständen angemessen seyen, wenn sie nur etwas lehrreiches enthalten. Aber sein nachlässiges Wesen hat, wie der P. Brümoy wohl anmerkt, einen Reiz, der der Regelmäßigkeit des Sophokles die Waage hält. Er hielt sich mehr an die Natur, als an die Kunst, und indem er schrieb, zog er mehr sein empfindendes Herz, als seinen Verstand zurathe.

Wenn seine Personen uns nicht so oft in Verwunderung ihrer Größe setzen, als des Aeschylus seine, und nicht so männlich sind, als sie Sophokles vorstellt, so empfinden sie Glück und Unglück stärker, und drücken ihre Empfindungen so aus, daß sie in die verborgensten Winkel unserm Herzens dringen und uns zum höchsten Mitleiden bewegen. Er zeichnet uns mehr wirklich in der Natur vorhandene als idealische, oder erhöhte Charaktere, aber seine Zeichnungen sind meisterhaft.

In Erfindung tragischer Umstände und trauriger Zufälle, ist er bis zur Verschwendung reich. Von allem dem, was einen Menschen bis zur traurigsten Empfindung rühren kann, scheint ihm nichts entgangen zu seyn. Die zärtlichen Eayten des Herzens weiß er alle zu treffen, und ihr Spiel bis auf den höchsten Grad zu treiben. Er erwekt weit mehr zärtliches Mitleiden und Liebe für die handelnden Personen, als Hochachtung. Das Entsetzliche und Große hat er nicht gesucht, oder nicht zu erreichen vermocht; wiewol er sich auch bisweilen bis zum Erhabenen in den Beschreibungen und bis zum heroisch zärtlichen der Empfindungen schwingt. Von dem erstern geben die Wänder, die Bacchus in Theben thut, in seinen Bacchantinnen einen Beweis; von

dem andern wollen wir ein Paar Beyspiele hier anbringen.

Als die Herakliden in der äußersten Gefahr waren, dem Tyrannen Euryscheus in die Hände zu fallen und von ihm ermordet zu werden, sagt das Orakel dem Demophoon, es sey keine Rettung übrig, als wenn eine Jungfrau von edlem Blute den Göttern geopfert werde. Macaria, eine Tochter des Herkules, hört dieses von dem Iolaus und sagt ihm:

Ist dann dieses das einzige Mittel zu unsrer Errettung? Iol. Das einzige; denn im übrigen würden wir ganz glücklich seyn. Mac. So fürchte nur das feindliche Heer der Achiver nicht länger. Nämlich sobald Macaria hört, daß sie durch einen freywilligen Tod die ihrigen retten könne, steht sie nicht einen Augenblick an, ihr Leben anzubieten.

In demselben Stük legt der Dichter dem alten Iolaus einen großmüthigen Gedanken bey. Alcmena will ihn abhalten in die Schlacht zu gehen, durch welche die Herakliden sollten frey werden. Sie fürchtet, er möchte darin umkommen, und ihre Kinder würden alsdenn ihres besten Beschüßers beraubet seyn. Er giebt ihr aber diese großmüthige Antwort: Des Herkules Söhne werden die Sorge aller derer seyn, die am Leben bleiben werden; wodurch er nicht allein die Geringschätzung seines eigenen Lebens, sondern den großen Eindruck, den die Verdienste des Herkules bey den Griechen gemacht, auf das edelste ausbrüht.

Uebrigens zeigt sich dieser zärtliche Dichter überall als einen würdigen Schüler des großen Sokrates, der die Sache der Wahrheit und Tugend überall vertritt. Die Sittensprüche, welche er häufig anbringt, geben eine Sammlung der vornehmsten Lehren der Weltweisheit: so daß man gar deutlich bemerkt, er habe es sich als einen Hauptzweck vorge-

setzt.

seht, die Zuschauer in allem Wahren und Guten zu unterrichten. Er hatte Herz genug den Aberglauben und die falsche Götterlehre seiner Zeit mit sokratischer Stärke anzugreifen. In seiner Helena legt er einem Boten folgende Worte in den Mund *): „Ich sehe wie elend lägenhaft das ganze Wesen der Wahrsager ist. Weder in der Flamme des Feuers, noch in der Stimme der Vögel liegt etwas heilsames für den Menschen, und es ist töbriecht nur zu vermuthen, daß die Vögel uns zu Hülfe kommen. — Warum lassen wir uns denn wahrsagen? Lasset uns durch Opfer Gutes von den Göttern erbitten und den Wahrsagungen Abschied geben. Noch ist kein Fauler durch die Wahrsagung reich geworden. Klugheit und guter Rath sind die besten Wahrsager. — — — Wer die Götter zu Freunden hat, der besitzt die beste Wahrsagerkunst.“

Eben so kühn redet er wider die unsittliche Götterlehre seiner Zeit. In dem Trauerspiel Ion sagt dieser Jüngling zum Apollo: Wie kann dieses recht seyn, daß ihr, die den Sterblichen Gesetze geben, selbst unsittlich seyd? Denn wenn diese Geschichten wahr seyn sollten, so werdet ihr von den Sterblichen wegen gewaltsamer Entführungen zur Strafe gefodert werden, du und Neptun und Jupiter, der im Himmel herrscht. — — — Es wäre nicht billig die Menschen in den Fällen anzuklagen, da sie nur die Schandthaten der Götter nachahmen, sondern diese, die die Beyspiele gegeben haben. Seine Götterlehre ist den unversälfchten Einsichten gemäß. Folgendes ist ein fürtreffliches Beyspiel davon. Was ist der Reichtum des Theones? sagt Jocaste in den Phönizierinnen. — — Alle Reichthümer gehören eigent-

lich nur den Göttern zu, die Menschen sind blos die Verwalter und Anstheiler derselben. Sie nehmen sie wieder, so oft es ihnen beliebt.

Es wäre leicht, eben so herrliche Lehren und Wahrheiten über alle wichtigen Punkte der Sittenlehre aus diesem philosophischen Dichter anzuführen. Doch müssen wir dabei auch bemerken, daß ihn die Liebe zu moralischen Sprüchen oft zur Unzeit übernommen hat. Er bringt sie oft so an, daß man die handelnde Person, der sie in Mund gelegt werden, aus dem Gesichte verliert und nur den Dichter erblickt. Daher werden dergleichen Sprüche in dem Mund der Person oft unwahrscheinlich. Wie wenig sorgfältig er über diesen Punkt gewesen, kann folgende Stelle hinlänglich zeigen. In der Tragödie, die er die um Schutz flehenden betitelt, fällt Adrast dem Theaters zu Füßen und sagt unter andern: der, welcher im Wolfstand ist, siehet, wenn er Verstand hat, auf die Armuth — (die Absicht des Dichters ist zu sagen, daß man müsse durch den Gegenstand gerührt seyn, um demselben gemäß zu handeln;) so wie es nöthig ist, daß der Dichter, wenn er Lieder macht, es mit Lust thue; denn wenn er nicht in der Lust ist und zu Hause Verdruß hat, so kann er andre nicht vergnügen *).

Man sieht überhaupt aus jedem Trauerspiel dieses fürtrefflichen Mannes, daß er ein ernsthafter, zärtlicher und etwas melancholischer Dichter gewesen. Man sagt, daß er in seinem Hause viel Betrübniß und Verdruß gehabt, und es war ihm ohne Zweifel damals, als er das Trauerspiel, woraus wir die letzte Stelle angeführt haben, geschrieben hat, etwas von dieser Art begegnet. Er fand daher in tragischen Vorstellungen

R 5

lungen

*) Hel., vl. 750, ff.

*) Lucrid. vl. 180 ff.

lungen und im klagenden Ton seine Lust. Sein Herz war äußerst zärtlich, der Freude wenig offen, und seine Gemüthsart etwas verdrüsslich. Man giebt außer dem natürlichen Hang des Temperaments, auch verschiedene Umstände an, die ihn dazu können gebracht haben. Er soll auf einer Reise eine Gemahlin, die er zärtlich geliebet, zwei Söhne und eine Tochter durch unvorsichtiges Essen giftiger Pilze verloren haben *). Andre sagen auch, er habe eine zweite Frau gehabt, deren üble Aufführung ihm den höchsten Verdruß gemacht. Und dieses wird dadurch wahrscheinlich, daß er nicht leicht eine Gelegenheit vorbeigehen läßt, seine wenige Achtung für das weibliche Geschlecht an den Tag zu legen. Diese Materie scheint sein Lieblings-
 tertz zu seyn, so daß er bisweilen recht anstoßig dadurch wird. In Bezeichnung der Charaktere ist er der Natur getreu, wiewol er sie nicht aus der heroischen, sondern mehr aus der gemeinen Natur nimmt. Er zeichnet aber meisterhaft und mit wenigen Zügen. Die Reden der Personen, wenn man an einigen Orten seine übertriebene Liebe zu Sittensprüchen ausnimmt, sind insgemein höchst natürlich, den Sachen, Umständen und Personen sehr angemessen. Er zeigt darin eine recht große Beredsamkeit, das Schicklichste auf die beste, und oft nachdrücklichste Weise zu sagen. Ich kann mich nicht enthalten, nur eine Probe hievon zu geben. Als Herkules von der Wuth, darin er seine Kinder umgebracht hat, wieder zu sich selbst gekommen, und voll schwarzen Grams sich verlauten läßt, daß er sich selbst umbringen wollte, sagt Theseus zu ihm: Du redest wie einer aus dem Pöbel. Sagt dieses Herkules, der schon so viel überstanden hat, der

Woblehäter der Menschen und ihr größter Freund?

In der Mechanik der Trauerspiele hat Euripides sehr viel weniger Einfalt als Aeschylus und Sophokles. Es ist insaemein viel Mannigfaltigkeit und Verwicklung in den Vorfällen. Die genaueste Beobachtung der Einheit in Ansehung der Zeit und des Orts hat er nicht so hoch gehalten, als die andern, deswegen ist auch nicht alles von so großer Wahrscheinlichkeit. In seiner Andromache geht Orestes von Phthia nach Delphi, bringt daselbst den Neoptolemum, und ein Bote kommt daher wieder nach Phthia, es zu sagen. Dies alles geschieht in der Zeit, da der Chor wenige Strophen singt. Eben so wenig streng ist er in Betrachtung des Ueblichen oder des Costume. Er läßt in dem Hippolytus die Hofmeisterin der Phädra sagen: Es sey nichts vollkommenes in der Welt, und selbst die Gebäude der besten Meister haben immer noch ihre Fehler: als wenn man zur Zeit des Theseus schon sehr über die Schönheiten der Baukunst raffinirt hätte. Und es schmeckt weit mehr nach dem Zeitalter des Euripides, als des Theseus, wenn Hippolytus sagt, er habe immer so keusch gelebt, daß er nicht einmal die schlürfreigen Gemählde anzusehen gewohnt sey. Er ist der erste und von den übrig gebliebenen tragischen Dichtern der einzige, der seine Trauerspiele mit einer besondern Art Eingang anfängt, darin eine der handelnden Personen die Zuschauer von dem Inhalt des Stücks unterrichtet, und mit einigen der Personen bekannt macht. Und hierin hat er oft sowol die Wahrscheinlichkeit überschritten, als zu viel gesagt.

In der Schreibart reicht er weder an die Höheit des Aeschylus noch an den körnichten, männlichen und feurigen Ausdruck des Sophokles. Aber

*) Athen. L. II.

er ist überall angenehm, herzrührend und, besonders in klagenden und zärtlichen Stellen, höchst beredt. Fast überall ist er, so weit wir von dem griechischen Vers urtheilen können, sehr wolfliegend und überaus besorgt, den Klang des Verses so wol, als einzelner Worte, dem besondern Inhalt der Materie gemäß einzurichten. Kurz, seine Tragödien sind eines der kostbarsten Ueberbleibsel des Alterthums, welche man niemals genug lesen kann. Unter den Neuern hat Racine ihn stark nachgeahmt, und besonders seine zärtlichen Scenen, so oft es die Gelegenheit gab, sich sehr zu Nuge gemacht.



Der, von dem Euripides geschriebenen, dramatischen Stücke, sollen überhaupt hundert und einlaß zwanzig gewesen seyn, deren Titel sich bey dem Meursius (De Tragoed. Aesch. Sophocl. Euripid. im Gronovijſchen Theſ. V. X. S. 393 u. f.) in des Grotius Excerptis Tragicor. und bey dem Fabricius (Bibl. Gr. Lib. II. c. XVIII. §. 2.) finden. Valkenaer hat indeſſen, in ſ. Diatribe, dieſe Anzahl ſehr beſchränkt und wenigſtens ſechzehn davon ihm gänzlich abgeſprochen. Auf uns gekommen ſind achtzehn vollſtändige, und der Anfang eines Trauerspiels, Danae, ſo wie ein Satyrſpiel, der Cyclop, und Fragmente aus einigen fünfzig Stücken. Die übrigen gebliebenen heißen: Hecuba, Dreck, die Phönizierinnen, Medea, Hippolytus, Alceſte, Andromache, die Glehenden, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, Iſeſus (der wenigſtens noch immer unter des Euripides Nahmen geht) die Eriolanerinnen, die Bacchantinnen, die Herakliden, Helena, Iſon, der wüthende Heekules und Electra. Gedruckt wurden deren, zuerſt, nur vier, Medea, Hippolytus, Alceſte und Andromache, f. l. et a. 4 (wahſcheinlicher Weiſe zu Florenz) und darauf 18 (unter welchen ſich aber der Cyclop befindet.) Ven. 1503. 8. 2 B. Baſ. 1537. 1544. 8. gr. und die

Electra allein, Rom 1545. 8. gr. Edmuntſch, ex rec. Guil. Canteri, Antv. 1571. 12. gr. Ferner, Baſ. 1562. f. gr. und lat. nach der Ueberſetzung des Caſp. Stiſtblins, Heidelb. 1597. 8. 2 Bde. gr. und lat. mit W. Canters Ueberſetzung und den Fragmenten der Danae; Par. 1602. 4. gr. und lat. Cara Ioſ. Barneſii, Cant. 1694. f. 2 B. gr. und lat. mit den Fragmenten von mehr als 60 Stücken, nachgedruckt, Leipz. 1778. 1788. 4. 3 B. jedoch, vom zweyten Bande an, mit Rückſicht auf die folgende: ex rec. Sam. Muſgrave, Ox. 1778. 4. 4 B. gr. und lat. Die Scholien zu den erſten ſieben Stücken, von ältern und neuern Grammatikern geſchrieben, und von Aſenſius geſammelt, erſchienen zuerſt, allein, Ven. 1534. 8. Baſ. 1544. 8. ſind aber auch bey den vier letztern, vorhin angezeigten Ausgaben beſindlich. Einzeln ſind von ſehr vielen herausgegeben worden; als von Eraſmus die Hecuba und Iphigenia, Baſ. 1518. 8. 1524. 12. gr. und lat. Von Hugo Grotius, die Phönizier. Par. 1630. 8. Amſt. 1631. 8. gr. und lat. Von W. Piers, die Phönizierinnen und die Medea, Camb. 1703. 8. gr. und lat. Von Joh. King, Hecuba, Dreck und die Phönizierinnen, Camb. 1726. 8. Lond. 1748. 8. 2 B. gr. und lat. Von Caſp. Valkenaer, die Phöniz. Frau. 1755. 4. gr. und lat. und der Hippolyt. Lugd. B. 1768. 4. gr. und lat. Von Jer. Markland die Glehenden, Lond. 1763. 4. 1775. 8. und die beyden Iphigenien, Lond. 1771 und 1783. 8. Von Phil. Brunk, die Hecuba, die Phöniz. Hippolytus und die Bacchantinnen, Straßb. 1780. 8. und v. vielen andern mehr. —

Ueberſetzt in das Italieniſche iſt der ganze Euripides in reimſtege Verſe von dem P. Miſchel Ang. Carmeli, Piazza 1743. 1754. 8. 10 B. mit dem Text zuſammen, und allerhand Anmerkungen, worüber Reiske, in den Actis Erudit. a. 1748. S. 534. und a. 1751. S. 641. ſo wie des Carmeli Vertheidigung, Pro Euripide et novo ejus Italico interprete, Diſſ. Par. 1750. 8. nachzuſehen ſind,

sind. Einzeln Stücke, als die *Hekuba*, von Giamb. Velli, f. l. et a. (Flor.) 8. Von Lud. Dolce, Ven. 1543. 8. 1748. 8. in reimfr. Versen; von Giov. Balcioneff, ebend. 1592. 8. Von Zach. Valaresso, (ebend. 1714. 8. Von Mar. Guarnacci, Flor. 1715. 4. und in f. Poesie, Luc. 1769. 4. Von Ant. Stratico, Pad. 1733. 4. Von Ven. Stef. Passavento, im 3ten B. f. Opere, Ven. 1744. 4. Der *Orest*, von Zach. Valaresso, 17. . 8. Die *Phönizierinnen* (*Feniciane*) f. l. et a. 8. (von J. Valaresso) Hippolyt von Ven. Pasquali, Ven. 1730. 8. und von Fre. Boaretti, Ven. 1790. 8. *Alceste*, von Girol. Giustiniano, Gen. 1559. 8. und von Glosb. Parfott, in dem 12ten B. der *Raccolta d'Opuscoli* scientie filol. Ven. 1735. 8. *Andromache*, die *Flehenden*, die *Trojanerinnen* und die *Bacchantinnen*, von Christ. Guidicioni, Luc. 1747. 4. *Electra*, von Fre. Boaretti, Ven. 1790. 8. Die beyden *Iphigenien*, von dem P. Giamb. Carraccioli, Flor. 1729. 8. und die erste von C. Mar. Maggi, Mesl. 1700. 12. (Die in der neuen Ausg. von Fabricii Bibl. Gr. Vol. II. S. 271. angeführte Uebersetzung der *Iphigenia* in *Aulis*, von Al. de Pazzi ist nie gedruckt worden: und die, ebend. angezeigte, und bereits, Ven. 1551. 12. gedruckte *Iphigenia* des Dolce ist mehr Nachahmung als Uebersetzung.) Auch sind noch mehr handschriftliche Uebersetzungen einzelner Stücke vorhanden, von welchen in der Bibl. della Elog. Ital. des Fontanini B. 1. S. 491. Ausg. von 1753. und in des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. III. S. 105 sich Nachrichten finden. Wie weit es aber mit einer neuen Uebersetzung der Tragedie di Eschil. Sofoc. ed Euripide . . . dell' Ab. Mich. Mallio gekommen ist, weiß ich nicht. Der erste Band, welcher, unter andern, Vergleichen dieser drey Tragiker enthält, erschien Rom 1788. 8. — In das Spanische: die *Medea*, durch Sim. Abril, Barc. 1599. 8. — In das Französische: Die *Hekuba*, von Laz. Waff, Par. 1544. 8.

1550. 12. und eben dieselbe, von Wilh. Vouchetel, ebend. 1550. 8. (Beide sind nicht, wie in der Bibl. Graec. a. a. O. S. 266. gemeint wird, ein und dasselbe Werk, oder die Verfasser einerley Personen. Der Irrthum scheint baraus entsprungen zu seyn, daß beyde Uebersetzungen in einem Jahr gedruckt worden sind. S. Goujé's Bibl. franç. B. IV. S. 179 u. f. und 462. Durch ein sonderbares Versehen ist aber, an der ersten Stelle, *Hekuba* in den *Herakles* verwandelt worden.) Ferner von Belin de Ballu, Par. 1783. 8. Die *Iphigenia* (von Ch. Giblet) Par. 1549. 12. Hippolyt, die beyden *Iphigenien*, die *Alceste*, und Auszüge aus den übrigen Stücken, in dem Theatre des Grecs des Brumoy, P. 1730. 4. 3 B. *Electra*, von Lasccher, Par. 1750. 8. Der ganze *Euripides*, von Prevost, Par. 1778-1783. 8. 3 Bde. und als der alte 110te B. in der neuen Ausgabe des Theatre des Grecs, Par. 1784 u. f. — In das Englische: Die *Phönizierinnen*, unter dem Titel, *Tocasta*, von G. Gascoigne und Fr. Kennelmarsche. 1566. 4. (aber sehr frey.) *Hekuba*, von Richard West 1726. 4. und von Ch. Morell 1749. 8. Die *Iphigenia* in *Tauris*, von Gisl. West, bey f. Uebers. des Hindar 1749. 4. Hippolyt, die beyden *Iphigenien* und *Alceste*, so wie Auszüge aus den übrigen Stücken, in der engl. Uebers. von Brumoy's Theatre des Grecs, Lond. 1759. 4. 3 B. Die *Iphigenia* in *Aulis*, die *Phöniz*, die *Trojan*. und *Orest*, mit der Aufschrift: *Select. Trag. of Eurip.* Lond. 1780. 8. von einem Ungeannten: der ganze *Euripides*, von Rob. Potter, Lond. 1782-1784. 4. 2 B. und von Mich. Wabhuß, 1782. 8. 4 Bde. — In das Deutsche: die *Hekuba*, von C. Spangenberg, Strassb. 1605. 8. Von J. J. Steinbrügel, im tragischen Theater der Griechen, B. 1. Jär. 1763. 8. Von J. v. Alringer, im teutschen Merkur, April 1787. und in f. Gedichten, Regensburg 1788. 8. (in Deutschen.) Von G. B. Matthesius, Leipz. 1783.

1788. 8. Von Christ. Frd. Ammon, nebst der Andromache, Erl. 1789. 8. und ein Theil davon, in dem ersten Th. der Philosophischen Blätter, Halle 1789. 8. von J. E. F. Heigelmann. Die Phöniz, von J. F. Steinbrügel (s. oben) und die bey ersten Aufz. von Joh. Ph. Oseratag, Weilar 1771. 4. Hippolyt, von J. F. Steinbrügel (siehe oben.) Alceste, von D. Chr. Seybold, nebst einer Abh. Leipz. 1774. 8. Andromache, von Christ. Fr. Ammon (s. oben.) Iphigenia in Aulis, von Bapt. v. Nothlig 1584. Von J. F. Steinbrügel (s. oben.) Von Joh. Bernh. Köhler, Berl. 1778. 8. Die Helena, Jär. 1780. 8. — — Von den besondern lateinischen Uebers. finden sich Nachr. in Fabricii Bibl. Gr. 9. v. D. S. 272. der II. Ausg. —

Nachahmungen seiner Stücke sind in den meßten neuern Sprachen, vorzüglich in der italienischen und französischen, sehr viele vorhanden. Als in der italienischen, eine Hekuba, von Giuf. Corini Corio, Mil. 1730. 8. und im iten B. f. Teatro tragico, Mil. 1744. 12. (Crissino hat deren keine geschrieben, wie in Fabr. Bibl. gr. a. a. D. S. 266. gesagt wird.) Ein Orest, von Ottensio Scamacea, Pal. 1648. 12. Von Giac. Ant. Bergamori, Mod. 1685. 12. Von Gio. Ruccellai, Ver. 1723. 8. Von Giul. Ces. Verelli, Ver. 1728. 8. Die Phöniz, von Det. Scamacea, Pöl. 1648. 12. Eine Medea, von Lud. Dolce, Ven. 1557. 8. Von Maffeo Galladel, ebend. 1558. 8. Von Gio. Artico di Porcia, Ven. 1721. 3. Von Gasp. Gozzit, 1746. 12. u. a. m. Ein Hippolyt, von Ottaviano Zara, Pad. 1558. 8. Von Vinc. Giacobilli, Rom 1601. 8. Von Ann. Santa Maria, Neap. 1619. 12. Eine Alceste, von Giul. Salinero, Gen. 1593. 4. Von P. J. Martelli, Rom 1709 und 1715. 8. und noch öfterer in Opern. Die Andromache, eben so. Die Iphigenia, von Lud. Dolce, Ven. 1551. 12. 1566. 8. und in Tauris, von Det. Scamacea, Pal. 1641. 8. Von P. J. Martelli, Vol. f. a. 8. und mit den andern Trspi. des

Verf. Rom. 1715. 8. Von dem Gr. Gio. Rinaldo Carli, Ven. 1744. 12. und im 17ten B. f. Opere, Mil. 1787. 8. Noch öfterer sind beyde zu Opern gebraucht worden. Die Herakliden, von Ottensio Scamacea, Pal. f. a. 12. — In französischer Sprache: die verschiedenen Uebers. von Jean de la Harpe, Binet, Cornille, Longepierre und Element, sind, im Grunde, mehr Nachahmungen des Seneca, als des Euripides; die Phädra des Racine ist aus dem Hippolyt entstanden, nachdem vorher schon Garnier, Vinellere, Gilbert, Pelegrin und Rotrou einen Hippolyt, und, mit dem ersten zugleich, Pradon eine Phädra geschrieben hatte; der Stoff der Alceste ist von M. Hardy, von Chancel. de la Grange, von Volpi und von Quinault behandelt worden; Racine hat eine Andromache, so wie eine Iphigenia in Aulis abgefaßt; der Orest des Le Clerc und Doyen, so wie des Chancel de la Grange ist aus der Iphigenia in Tauris genommen, und de la Fource, und Gailard (in einer Oper) haben, unter der Aufschrift selbst, den Stoff von neuem bearbeitet; von Robert Garnier, Calcebrat und Pradon sind Trojanerinnen, von Brise, Danquet und Marmontel, Herakliden; von J. Prevost, A. Briffet und l'Heritier ein wüthender Herkules vorhanden; auch ist das Trauerspiel von Morand, Megare, eben dieses Inhaltes; den Stoff der Electra haben, mit Rücksicht auf das Stück des Sophokles, Pradon, Crebillon, Longepierre und Voltaire (unter dem Titel, Orest) auf die französische Bühne gebracht, u. a. m. und ein Theil dieser Stücke ist wieder in das Italienische, Englische und Deutsche übersezt worden. — In englischer Sprache: eine Hekuba, von Delap; ein Orest von Th. Goffe, 1633. 4. und von John Hughes, 1717. 8. Unter eben dieser Aufschrift, der Stoff der Iphigenia in Tauris, von L. Theobald, 1731. 8. Eine Medea, von Th. Johnson, 1731. 8. und von Rich. Osver, 1761. 4. (jedoch mehr nach dem Muster des Seneca, als des Euripides.) Eine Phädra und Hippolyt, von Edm.

Smith (1707.) 4. in eine Oper gebracht, von Th. Koseingrave, 1753. 8. Eine Brod von Jasp. Heywood, 1581. 4. (Aber mehr nach Seneca, dessen Trojanerinnen öfterer ins Englische überf. worden sind, als nach Euripides.) —

Erläuterungsschriften über den Dichter, und seine Schriften überhaupt: Franc. Parti Cretensis . . . Sophoclis et Euripidis Collatio, Morg. 1584. 8. — H. Stephani Notae in Soph. et Euripidem . . . Par. 1568. 8. — Aem. Porti, Fr. Porti C. Fil. breves notae in omnes Euripidis Trag. . . Ex offic. Commel. 1619. 8. — Ioa. Meursii Aesch. Sophoc. Euripides, f. de Tragoediis eorum, Lib. III. Lugd. B. 1619. 4. und im 10ten B. S. 393. des Gronovschen Thesaurus. — In dem 1ten B. der Oper. des Ven. Averanus, Flov. 1717. f. finden sich 26 Dissertat. in Euripidem. — De Euripide Prog. Gottfr. Hauptmanni, Ger. 1743. 4. — De Theologia Euripidis, Diff. I. Iac. Zimmermanni, in dem 17ten St. des Musaei Helvet. Tur. 1750. 8. — Animadv. in Euripid. . . scr. Ioa. Iac. Reiske, Lips. 1754. 8. und in f. Animadvers. ad Graec. Auct. Lips. 1757. 1767. 8. 5 B. — Notae f. Lectiones ad Tragicor. Veter. Dramata . . . Auct. Ben. Heath, Oxon. 1762 und 1764. 4. — Exercitat. in Euripidem, Lib. II. Auct. Sam. Musgrave, Lugd. B. 1762. 8. — Iud. Casp. Valkenari Diatribe in Euripidis per. Dramat. Reliquias, Lugd. B. 1767. 4. — Lettere del S. Abat. Giov. Christ. Amaduzzi sopra un antico marmo contenente il Catalogo delle Tragedie d'Euripide . . . Lucca 1767. 8. — Essai sur la vie et sur les ouvrages d'Euripide, im 4ten Bde. der neuen Ausg. des Theatre des Grecs, von Prevost — Euripidis Ingenium, ad Aristotel. Poet. C. XIII. §. 4. breviter adumbratum, Auct. Ioa. Frd. Habersfeld, Lips. 1789. 8. — Animadvers. in Euripidis Tragoed. et Fragm. . . scr. Frd. Ia-

cobs . . . Goth. et Amst. 1790. 8. Auch finden sich Erläuterungen einzelner Stellen noch sehr viele in den Miscell. Observat. Bat. Vol. I. Th. 2. S. 150. Vol. II. Th. 1. S. 92. Th. 3. S. 321. Vol. VI. Th. 3. S. 583. — in Jon. Toups Opusc. crit. — in d'Drville's Vann. crit. — in H. v. Elbick Suspicion. Specim. — in Fr. Jacobs Specim. emendat. in Auct. vet. Goth. 1786. 8. — in Aug. Matthäi Observat. crit. Gött. 1789. 8. — so wie in den Mem. de l'Acad. des Inscrip. V. IV. S. 191. (der Quartausg.) Corrections de quelques passages d'Euripide, p. Cl. Sal-lier — u. v. a. m. — **Besondere Erläuterungsschriften, einzelner Stücke des Euripides, als der Hes-tuba:** 1) Erasmi, Pauli fil. Vindingii Commentar. Specim. in Eurip. Hecubam, cum VI. contin. Hafn. 1648. 1656. 4. 2) S. Battierii Observat. in Eur. Hec. in dem Museo Helvet. St. 17. Tur. 1750. 8. 3) L. I. Steinbrychelsii Observat. ad Eurip. Hecub. in dem 1ten und 2ten St. des Musaei Turic. Tur. 1780. 8. 4) Varietatem lectionis in Eur. Hec. ex cod. Acad. Vitteberg. . . . proponit Io. C. Zeunius, Vit. 1781. 4. 5) De Eurip. Hec. . . . Diss. Chr. Fridr. Ammon, Erl. 1788. 4. — **Des Orest:** S. Battierii Observ. in Eur. Or. in dem Museo Helvet. St. 18. — **Der Phönix-sterbner:** 1) Observat. sur quelques endroits des Ph. von Jac. Hardion, in dem 5ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscrip. S. 119. der Quartausg. 2) In der Hamburgischen Verm. Bibl. 1743 u. f. 8. finden sich, im 1ten B. S. 137 u. 1019. Animadv. crit. in Phoen. Eur. von C. Heine Lange. 3) S. Battierii Observat. in Eur. Ph. im 19ten St. des Musaei Helvet. 4) De Euripid. Phoen. Pr. . . . scr. Sam. Fr. N. Morus, Lips. 1771. 4. und in f. Dissert. theol. et philol. Lips. 1777. 8. — **Der Medea:** 1) Erasmi Vindingii, Pauli F. Commentar. in Medeam, Hafn. 1657. 4. 2) Discours sur la Medée d'Euripide,

pide, von Jac. Hardion, in den Mem. de l'Acad. des Inscript. V. 8. S. 243. der Quartausg. 3) Dissertaz. del Ab. Giov. Girol. Carli sopra un antico Basso rilievo rappresentante la Medea di Euripide, conserv. nel Museo dell' Acad. di Mantova, Mant. 1785. 8. 4) Ueber den Character der Medea, Alt. 1789. 8. 5) Ueber die Medea von Euripides, von H. Blümner, Leipz. 1790. 8. — Des Hippolyt: 1) Hippol. Eurip. et Senec. inter se comp. Diss. Auct. Io. H. Boecleri, Arg. 1651. 4. 2) Comparaison de l'Hippolyte d'Euripide avec la Trag. de Mr. (Jean) Racine sur le même sujet, von Louis Racine, in dem 8ten Vde. S. 300 der Mem. de l'Acad. des Inscript. und bey f. Reflex. sur la Poésie, P. 1747. 12. 3) In der Raccolta d'Opusc. di Ant. Sicilliani, V. XIV. Pal. 1773. 8. findet sich eine Abhandl. von Vinc. Goll über einen Sarcophag, worauf der Hippolyt des Eurip. dargestellt seyn soll; und diese Abhandl. nebst dem Kupfer findet sich, lateinisch, in G. H. Martini Antiquor. Monument. Syll. Lips. 1783. 8. S. 1 u. f. 4) Specim. Observat. criticar. in Eurip. fab. quae inscrib. Hipp. Auct. Chr. D. Beck, Lips. 1775. 4. 5) Remarques crit. sur le texte et sur quelques traduct. de l'Hipp. von Dupuy, in dem 4ten V. S. 433. der Mem. de l'Acad. des Inscript. 6) Sur l'Hippol. d'Euripide et la Phedre de Racine, von Ch. Watteau, ebend. im 43ten Vde. — Der Alceste: 1) Eine Vergleichung zwischen der Alceste des Eurip. und der Wielandschen Oper, im teutschen Merkur v. J. 1773. 2) Abhandl. über die Alceste des Euripides, von D. Chr. Seybold, bey f. Uebers. d. d. selbst, Leipz. 1774. 8. 3) Specim. Observat. in Eurip. fab. quae inscrib. Alcestis, Auct. Chr. Theoph. Kuinoel, Lips. 1785. 8. — Der Andromache: 1) Dissertat. sur l'Andromaque d'Euripide, von Jac. Hardion, im 8ten V. S. 264. der Mem. de l'Acad. des Inscript. der Quartausg.

2) Observat. crit. et histor. sur le chœur de l'Androm. von ebend. Ebend. S. 276. und eine Forts. davon im 9ten Vde. 3) Reflex. sur l'Androm. d'Eurip. et sur l'Andromaque de Mr. (Jean) Racine, von P. Racine, ebend. V. 10. S. 311. und bey f. Reflex. sur la Poés. Par. 1747. 12. — Der Iphigénie in Aulis: 1) Correction d'un passage de l'Iphig. en Aulide von Jac. Hardion, im 7ten V. S. 187. der Mem. de l'Acad. des Inscript. 2) Comparaison de l'Iphig. d'Eurip. avec l'Iphig. de Mr. (Jean) Racine, von P. Racine, ebend. V. 8. S. 288. und in f. Reflex. sur la Poés. Par. 1747. 12. — Der Iphigénie in Tauris: 1) Examen de deux passages de l'Iphig. Tau. d'Eurip. von Jacq. Hardion, im 5ten V. S. 105. der Mem. de l'Acad. des Inscript. 2) Rem. crit. sur le texte et sur les traduct. de l'Iphig. en Tauride, von Dupuy, ebend. im 3ten Vde. S. 173. — Des Ihesus: 1) Correction d'un passage de la Trag. de Rhesus, von El. Gollner, ebend. im 5ten Vde. S. 125. 2) Correct. de quelques passages de la Trag. de Rh. von Jacq. Hardion, ebend. im 9ten V. S. 44. 3) Dissert. sur la Trag. de Rh. von ebend. Ebend. V. 10. S. 323. 4) De Rheso, Diatr. crit. Chr. Dan. Beck, Lips. 1781. 4. und im 3ten V. S. 444 u. f. der neuen Leipz. Ausg. des Euripides. — Der Bacchantinnen und des Ion: Illustrations of Euripides . . . by R. Paul Jodrell, Lond. 1781. 8. 2 V. — Ueber die Electra finden sich einige Bemerkungen in Voltaire's Dissertat. sur les principales Traged. . . . qui ont paru sur le sujet d'Electre . . . Oeuvr. V. IV. S. 127. u. f. Ausg. von Beaumarch. — Ferner finden sich Urtheile und Bemerkungen über den Euripides, als dramatischen Dichter, in des H. Rapin Reflexions sur la Poet. §. XXI. und XXII. Oeuvr. V. 2. S. 166 u. f. Ausg. von 1725. (aber sichtlich zu Gunsten des Sophocles, nicht des Euripides, wie in der neuen Ausg. von Fabr. Bibl. Gr. Vol. 2. S. 239.

S. 239. gesagt wird. s. S. 169. — in des Baillet Jugemens des Savans. No. 1116. T. III. P. I. S. 363. u. f. Ausg. von 1725 wo die Urtheile älterer und neuerer Kunstrichter gesammelt sind. — In G. E. Lessings Dramaturgie, N. 48. 49. — In H. Home's Grundr. der Kritik, Kap. 29. B. 3. S. 303 u. f. d. d. Uebers. Aufl. von 1791. — In H. Merians Abhandl. von dem Einflusse der Wissensch. auf die Dichtkunst, B. 1. S. 157. der Uebers. Leipz. 1784. 8. — In Nafks Observat. in rem tragic. Graecor. §. 17. u. f. S. 34. — In Sig. morelli Gesch. des Theaters der alten und neuen Zeit, Th. 1. Kap. 5. S. 80. d. Uebers. — U. a. m. — Und litterarische Nachrichten sind in Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 18. Vol. II. S. 234. d. u. Ausg. gesammelt. —

Das Leben des Dichters, welcher mit Ausgang der 74ten oder im Anfange der 75ten Olymp geboren wurde; findet sich in den mehrstien der, bey dem Art. Dichter, S. 615 angezeigten Biographien der alten Dichter, als in Gyraldi Hist. Poe.

tar. S. 775. Basl. 1545. 8. in Le Gevres Vies des Poetes Gr. S. 96. u. a. m. Auch hat W. Niers s. Ausg. der Medea und der Phönia. Cambr. 1703. 8. und Barnes s. Ausg. des Dichters eine eigene Lebensbeschreibung desselben beigelegt, welche vor der Leipziger Ausg. mit abgedruckt ist. Einen eigenen Artikel hat ihm Bayle gewidmet. —

Uebrigens werden dem Euripides, unter andern, noch fünf vorhandene Briefe zugeschrieben, welche, s. l. et a. 4. fernor Rost. 1569. 8. apd. Commel. 1601. 8. und bey den Ausg. des Dichters von J. Barnes und C. D. Weck abgedruckt worden sind. Ihre Richtigkeit ist indessen von H. Bentley, in s. Dissertation upon the Epistles of Phal. . . Euripides, bey Wottons Reflect. upon anc. and modern learning, Lond. 1697. 8. und Lateinisch, in s. Opusc. philol. Lips. 1781. 8. S. 61 u. f. bezweifelt worden. —

Wegen s. Cyclophen s. den Art. Sa-tyrisches Drama.



F.

F.

(Musik.)

Mit diesem Buchstaben nennt und bezeichnet man die sechste Sayte unsers heutigen Tonsystems, die sonst auch Fa genannt wird. In seiner Reinigkeit macht dieser Ton die Quarte von C aus; also ist die Länge seiner Sayte $\frac{3}{4}$, wenn die von C 1 ist.

Der Ton F bedeutet auch die ganze diatonische Tonleiter, in der harten oder weichen Tonart, davon F der unterste Ton ist. Die Tonleiter

beyder Tonarten ist im Artikel Tonart zu finden.

F heißt auch der Bassschlüssel oder das Zeichen, womit auf dem Notensystem der Bassstimmen die Linie bezeichnet wird, auf welcher die Note des Tones F zu stehen kommt.

Fa.

(Musik.)

Bedeutet in der Solmisation nicht nur den Ton F unsers diatonischen Systems, sondern jeden Ton, der in der diatonischen Leiter mit dem vor-

vorhergehenden nur einen halben Ton ausmacht. Also unser Ton C, ist das Fa, in der Tonleiter G dur. In der Tonleiter F dur, ist unser B das Fa. Der nächst unter dem Fa liegende halbe Ton wird allemal Mi genennt; und wenn die Tonlehrer von Mi Fa sprechen, so verstehen sie allemal die Lage der zwey auf einander folgenden halben Töne in der diatonischen Leiter. In den nach den alten Kirchentönen verfertigten Tugen kommen, nach Beschaffenheit des Tones, von diesem Mi Fa beträchtliche Schwierigkeiten vor *); daher findet man in den alten Anleitungen zum Satz dieses Mi Fa so oft und mit so vieler Bedenklichkeit erwähnt.

F a b e l.

(Dichtkunst.)

Die Handlung oder Begebenheit, die den Stoff des epischen und des dramatischen Gedichts ausmacht, sie sey wirklich geschehen, oder bloß erdichtet. Aristoteles nennt sie *συνταγμα των πραγμάτων*, die Beschaffenheit der Unternehmungen und Vorfälle. Sie ist das Gewebe, in welches der Dichter die Charaktere, Reden und Entschlüsse der handelnden Personen seiner Absicht gemäß eintricht. Sein eigentlicher Zweck ist, die mannigfaltigen Aeußerungen der menschlichen Kräfte, bey merkwürdigen Vorfällen, lebhaft zu schildern, die Stärke und Schwäche des Menschen, seine gute und schlechte Seite sehen zu lassen und zu zeigen, wie er hier durch die Stärke der Seele über alle Zufälle erhaben, dort ein Spielzeug des Schicksals oder seiner eigenen Leidenschaften ist. Er sucht Vorfälle und Begebenheiten von der Beschaffenheit, daß sie alles, was von wirkender oder leidender Kraft in der menschlichen

*) S. Züge.
Zweyter Theil.

Seele liegt, reizen und an den Tag bringen. Die Fabel dienet dem Gedicht, wie das Knochengerippe des Körpers, zum Gerüst, an dem die edlern zum Leben und zur Empfindung dienenden Theile angeheftet werden, damit sie ihre Wirksamkeit ausüben können.

Also ist die Fabel nicht das Wesentliche, auch nicht der wichtigere Theil dieser Gedichte; sie ist nur da, um dem Dichter Gelegenheit zu geben, seine Kenntniß der menschlichen Natur auf die vortheilhafteste Weise an uns zu bringen. Wer wird glauben, daß Homerus bey der Ilias die Absicht gehabt habe, den Griechen zu erzählen, was sich vor Troja zugetragen? oder daß Sophokles seinen Oedipus geschrieben habe, bloß um seinen Mitbürgern das Schauspiel des unglücklichen Falles dieses Regenten vor Augen zu legen? Die Fabel ist nicht, wie die Geschichte, um ihrer selbst willen da, und muß nach dem Grad ihrer Nützlichkeit zur Entwiklung der Charaktere und Sinnesarten der darin vorkommenden Personen beurtheilt werden. Die beste Fabel ist die, welche dem Dichter die beste Gelegenheit giebt, das, was er uns zu zeigen hat, auf das kräftigste vor Augen zu legen. Jede wirkliche oder erdichtete Geschichte oder Begebenheit, in dem Gesichtspunkte betrachtet, wie bey Gelegenheit derselben die Aeußerungen der verschiedenen in dem menschlichen Gemüthe liegenden Kräfte, deutlich und lebhaft könnten abge schildert werden, wird durch diesen besondern Gesichtspunkt, aus dem man sie ansieht, zur Fabel.

Demnach ist die Fabel eine aus der Geschichte genommen, oder ganz erdichtete Begebenheit, nach den besondern Absichten des Dichters angeordnet. Meistentheils wird sie aus der Geschichte genommen, weil ganz erdichtete Personen und Handlungen unsre

unsre Aufmerksamkeit weniger reizen, als solche, die wir für wirklich halten. Wo Personen und Handlungen völlig erdichtet sind, da muß wenigstens der Ort und die Zeit der Handlung so seyn, daß sie in unsern schon vorhandenen Begriffen liegen. Eine Fabel aus einem nicht bestimmten Zeitalter und aus einem uns ganz unbekannten Lande würde, wenigstens im Anfang, uns wenig reizen. Erst wenn wir durch wiederholtes Lesen mit Zeit, Ort und den Personen näher bekannt worden, hat die Fabel hinlängliche Reizung für uns.

Aber wirkliche Begebenheiten, gerade so, wie sie sich zugetragen haben, mit ihren besondern Umständen, werden sich sehr selten zur Fabel brauchen lassen. Die Sachen geschehen selten in der Ordnung, wie der Dichter sie braucht, und wie sie uns am lebhaftesten rühren; es kommen darin Dinge vor, die seiner Absicht im Wege stehen; die Menschen sind dabey nicht allemal gerade in den Umständen, die ein völlig helles Licht über ihren Charakter verbreiten. Diesen Mängeln abzuhelpen richtet der Dichter die Geschichte nach seiner Absicht ein; er läßt einige Sachen weg, erdichtet andere dazu, verkürzt oder verlängert die Dauer der Handlungen; zeichnet die wichtigsten Gegenstände genauer aus, daß wir sie vor unsern Augen zu sehen glauben. Die Fabel hat, in Absicht der Sachen, die geschehen, vor der Geschichte den Vorzug, daß sie uns durch Erdichtung besonderer Umstände alles lebhafter, ausführlicher und lehrreicher und durch des Dichters Anordnung ordentlicher, und wie es uns am stärksten interessirt, vorstellt; vornehmlich aber wie jedes am bequemsten ist die handelnden Personen von der merkwürdigsten Seite zu zeigen und uns die Stärke und Schwäche ihrer Seelen lebhaft empfinden zu lassen. Deswegen merkt

Aristoteles sehr wol an, daß die Poese philosophischer und überlegter sey, als die Geschichte*). Daher kommt es, daß wir durch die Geschichte den Menschen nur in einem schwachen Licht, und wie in einer Zeichnung, ohne Farben und Leben, in dem epischen und dramatischen Gedicht aber in seiner ganzen Natur und in seinem vollen Leben erblicken.

Der Dichter kommt durch zweyerley Wege zu der Fabel: entweder fällt er zufälliger Weise darauf, eine sich ihm darbietende merkwürdige Begebenheit zur Fabel eines Gedichtes zu machen, und erfindet alsdenn die Seele oder den Geist, womit er diesen Körper beleben will; oder er sucht zur Ausführung eines Endzwecks, den er sich vorgesetzt hat, eine Begebenheit auf, die er zur Fabel brauchen kann. In beyden Fällen aber muß er die Begebenheit, durch Erfindung und Anordnung der Theile, nach seiner Absicht einrichten. Es ist wahrscheinlich, daß Virgilius durch den ersten Weg auf seine Aeneis gekommen ist. Er mag zufälliger Weise an die Niederlassung des Aeneas in Italien und an die Folgen derselben gedacht haben, und dabey auf den Gedanken gekommen seyn, daß diese Begebenheit eine sehr gute Fabel abgeben könnte, den göttlichen Ursprung des römischen Reichs und die vom Schicksale selbst den Juliern bestimmte Herrschaft darin, vorzustellen. Also erfand er zu der schon vorhandenen Geschichte den Geist oder die Seele, womit er diesen Körper hernach belebt hat. Homer ist vermuthlich durch den andern Weg auf die Ilias gekommen. Er mag sich vorher vorgesetzt haben, die berühmten Håupter der ehemaligen griechischen Völkerschaften, und auch diese selbst, nach ihren Charakteren

*) Καὶ φιλοσοφικωτέρων καὶ σπουδαιωτέρων ποιησὶς ἰσορίας ἐστίν. Poetic. c. 9.

seren zu schildern und ihre Thaten in ein helles Licht zu setzen. Dann mag ihm eingefallen seyn, daß er aus der Geschichte des trojanischen Krieges, worin alle verwickelt gewesen, denjenigen Punkt aussuchen müsse, der ihm die beste Gelegenheit geben würde, jeden in seinem hellsten Lichte zu zeigen. Dieses sind überhaupt die zwey Wege, wie man in den schönen Künsten auf Erfindungen kommt, wie an seinem Orte gezeigt worden *).

Sehr wichtig ist es für den Dichter, durch welchen Weg er auch auf den Stoff der Fabel gekommen ist, daß er seinen Werth genau und richtig beurtheile. Wenn die Fabel nicht gänzlich erdichtet ist, so sind mehr oder weniger wesentliche Dinge darin, die er nicht ändern darf; da könnte es sich gerade treffen, daß dieses Wesentliche dem Geist des Gedichts im Weg stünde, oder daß es auch dem, was etwa zur Absicht des Dichters nothwendig hinzugebracht werden muß, hinderlich wäre, und so könnten sich wichtige Fehler über das ganze Gedicht verbreiten. Zur Beurtheilung der Fabel aber wird eine genaue Bestimmung des Geistes oder der Seele, die man diesem Körper zu geben gedenkt, erfordert. Denn wenn da etwas ungewisses oder unbestimmtes bleibt, so wird die Erfindung dessen, was zur Fabel gehört, ungewiß, und es ist ein bloßer Zufall, wenn es geräth. Wir wollen nicht mit dem Vater Le Bossin behaupten, daß das Ganze der Fabel ein bestimmter moralischer Satz seyn müsse; dieses ist eine sehr pedantische Einschränkung; doch fordern wir, daß der Dichter den Charakter des Stücks wohl bestimme, daß er die Fabel von mehreren Seiten betrachte, bis er einen bestimmten Eindruck von derselben empfindet, den er auch andern mitzutheilen wünscht.

*) S. Art. Erfindung.

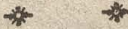
Dieser Eindruck ist das, was wir den Geist der Fabel nennen. Beispiele, wie der besondere Gesichtspunkt, aus welchem die Dichter die Fabel ansehen, das Zufällige in derselben bestimmt, haben wir an der von den drey griechischen Trauerspieldichtern behandelten Fabel vom Tode der Clytemnestra. Aus dem Trauerspiel des Aeschylus, das den Namen Coephoron trägt, sehen wir deutlich, daß den Dichter in dieser Fabel vorzüglich die Vorstellung der Strafe gerührt hat, welche früh oder spät auf große Verbrechen erfolgt. Die ganze Fabel ist auf den finstern Ton gestimmt, der dieser Vorstellung gemäß ist. Daher kommt die Erdichtung des schreckhaften Traumes der Clytemnestra, des ängstlichen Versöhnungsofers auf dem Grabe des Agamemnons, das Entschliche, was von dem Mordmord dieses Königs erzählt wird, das böse Gewissen des Aegisthus, und endlich, nach vollbrachter That des Drestes, die angehende Tollheit dieses unglücklichen Sohnes. Der Dichter ist durchgehends von dem Haupteindruck geleitet worden.

Sophocles sah die Sache aus einem andern Gesichtspunkte. Ihn rührten hauptsächlich der gottlose Charakter der Clytemnestra, und der feurige, aber mit Hoheit verbundene Charakter, unter welchem er sich die Elektra vorgestellt hat. Alles zielt auf die deutliche Bezeichnung und Entwicklung derselben ab. Zu dem Ende hat er die Chrysothemis eingeführt, wodurch er hinlängliche Gelegenheit bekommen, die eine Seite des Charakters der Elektra zu entwickeln, und die schöne Erdichtung von der Urna, die dem Vorgeben nach die Asche des Drestes enthielt, wodurch die andre Seite des Charakters der Elektra und zugleich der schändliche Cha-

rakter ihrer Mutter in das schönste Licht gesetzt worden.

Euripides hat die Fabel wieder in einem andern Lichte gesehen. Ihn rührte hauptsächlich das Niederträgliche und Lasterhafte in dem ganzen Betragen der Clytemnestra und ihres ehebrecherischen Gemahls. Um diese beyden Personen in der niederträchtigsten Sinnesart zu zeigen, hat er zu dem Wesentlichen der Fabel die schöne Erfindung von der Verheyrathung der Elektra an einen armen Landmann, hinzugehan. Nichts war geschickter, als diese Sache an sich selbst, und der tugendhafte und edle Charakter dieses geringen Menschen, um den Aegisthus und die Clytemnestra in dem verächtlichsten Lichte zu zeigen.

Hiedurch wird also die vorhergemachte Anmerkung, daß der Dichter seine Fabel allemal aus einem gewissen Gesichtspunkte anzusehen habe, um sie zu seinem Vorhaben geschickt einzurichten, verständlich werden. Wenn der Dichter darin glücklich gewesen ist, so wird der ganze Plan seines Werks selten mißlingen.



Von der Einheit der poetischen Fabel überhaupt, handelt, unter andern, Giouv. di Lorenzo Strozzi, in einer, in seinen Orazioni, Rom. 1635. 4. Bl. 148. befindlichen Vorlesung; — von der Art, sie zu erfinden, Mess. Lionardi, in . Werke Della imitazione poet. Ven. 1554. 4. S. 63 u. f. — Von der poetischen Fabel überhaupt, von der epischen, der dramatischen, der comischen Fabel, Minturno in seiner Arte poetica, S. 14. 24. 42. 74. 120 u. f. Nap. 1725. 4. — Von der epischen Fabel, unter andern, Pet. Wambrun, in seiner Dissertat. pcrip. de epico Carmine, P. 2. S. 131 u. f. Par. 1652. 4. — Le Bossu in f. Traité du Poeme epique, im 1ten B. S. 1 u. f. — — Von der Fabel des Trauerspiels, und zwar von ihren wes-

sentlichen Eigenschaften, von ihrer Einheit, von einfachen und zusammengesetzten Fabeln, u. d. m. Aristoteles, *μετ' ποιητ.* VII. u. f. — Diderot in seiner Abhandlung de la Poésie dramatique bey seinem Pere de famille, und zwar Du plan et du Dialogue, und Du plan de la Tragédie et de la Comédie, S. 195. und 215 u. f. d. Uebersetzung 1te Aufl. — Lessing in seiner Dramaturgie I. S. 235. 292 u. an a. D. m. — Element im 1ten und 2ten Kap. des 2ten Th. f. Schrift De la Tragédie, unter der Aufschrift: Des différentes parties de l'Economie dramatique und Des moyens essentiels à l'Econ. dramat. (vorzüglich aber mit Rücksicht auf die Fabel in den Voltaire'schen Stücken.) — Von der Fabel im Lustspiele besonders Calhava, im 8ten Kap. des 1ten Bds. f. Art de la Comédie.

F a b e l.

(Die Aesopische.)

Die Erzählung einer geschehenen Sache, in so fern sie ein sittliches Bild ist. Nach Voraussetzung dessen, was von der Natur des Bildes überhaupt ist angemerkt worden*), wird sich diese Erklärung ohne viel Umstände entwickeln lassen. 1) Die Fabel ist nicht bloß ein besonderer Fall dessen, was man insgemein ausdrücken will, wie das Beispiel ist. 2) Sie ist ein sittliches Bild, das ist, die Vorstellung, die durch sie anschauend soll erkannt werden, be- trifft allemal etwas aus dem sittlichen Leben der Menschen; sie ist ein allgemeiner moralischer Satz, oder auch nur ein Begriff von einem moralischen Wesen, von einem Charakter, von einer Handlung, von einer Sinnesart. Ueberhaupt also ist die abgebildete Sache ein moralischer Satz, oder nur ein moralischer Begriff. Dieses ist von der Bedeutung der

*) S. Art. Bild.

der Fabel zu merken. 3) Das Bild ist eine Erzählung, und dadurch unterscheidet sich die Fabel von andern Bildern. Das, was der sinnlichen Vorstellung vorgelegt wird, ist eine Sache, die als wirklich geschehen erzählt wird; nicht eine bloß mögliche Sache, die geschehen könnte, wie viele Beispiele; nicht eine vorhandene Sache, die beschrieben wird, wie viele Gleichnisse.

Wir wollen uns mit diesen drey Kennzeichen der Fabel begnügen; da es ohnedem ein vergebliches Bemühen ist, wenn man durch allzu enge Bestimmung der Begriffe von Werken der Kunst, dem Genie Schranken zu setzen sucht.

Daß die Fabel nicht nothwendig einen allgemeinen Satz, oder eine Lehre enthalten müsse, sondern, ohne ihre Natur zu verändern, auch bloß die genaue Bestimmung eines Begriffs, oder die Beschaffenheit einer Handlung ausdrücke, erhellt hinlänglich aus dem einzigen Beispiel der Fabel, die der Prophet Nathan dem David erzählt, welche bloß dienen sollte, diesem König einen sehr einleuchtenden Begriff von der schändlichen Handlung, die er gegen den Urias begangen hatte, zu geben. Die äsopische Fabel von den Froschen und den Stieren diente bloß, um die Situation, in welchen sich geringere Bürger befinden, wenn die Mächtigen sich vermehren, recht lebhaft abzuschildern.

Die Absicht der Fabel ist eben die, die man bey allen Bildern hat: wichtige Begriffe und Vorstellungen dem anschauenden Erkenntniß sehr lebhaft und mit großer ästhetischer Kraft vorzubilden. Sie ist ein Werk des Genies, das wegen der Aehnlichkeit zwischen sinnlichen Gegenständen und abgezogenen Vorstellungen Vergnügen macht*), das diesen Vorstellungen eine Kraft giebt, und das um so

*) S. Aehnlichkeit; Allegorie; Bild.

viel schätzbarer ist, je wichtiger die Vorstellung ist, die dadurch dem Geist nicht bloß zum Anschauen vorgehalten, sondern gleichsam unauslöschlich eingeprägt wird.

Man weiß, daß Begriffe und Grundsätze bey den Menschen nicht praktisch werden, als bis sie dieselben nicht bloß erkennen, sondern fühlen. Man fühlt aber die Wahrheit, wenn sie als eine unmittelbare Wirkung sinnlicher Eindrücke, nicht als außer uns erkannt wird, sondern dem Gemüthe gegenwärtig ist. So ließ man in Sparta die Jugend fühlen, daß die Trunkenheit den Menschen erniedriget, indem man ihr betrunkenen Sklaven vor das Gesicht brachte. Auf eine ähnliche Weise läßt die Fabel die Wahrheit empfinden.

Aber die Fabel erweckt das Gefühl der Wahrheit weit lebhafter als das Beispiel. Die Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild ist bey ihr entfernter, reizt also die Aufmerksamkeit stärker*), und begleitet den Eindruck mit Vergnügen.

Die Aesopische Fabel ist demnach ein Werk, wodurch der Zweck der Kunst auf die unmittelbarste und kräftigste Weise erreicht wird. Sie ist keinesweges, wie sie bisweilen vorgestellt wird, eine Erfindung. Kinder der Wahrheit einzuprägen, sondern eine auch dem stärksten männlichen Geist angemessene Nahrung. Aesopus war ein Mann, und suchte Männer durch seine Fabeln zu belehren. Sie beschäftigen sich nicht bloß mit gemeinen Wahrheiten, sondern auch mit solchen, die nur durch vorzügliche Stärke des Verstandes entdeckt werden.

Sie scheint in allen Absichten das vornehmste Mittel, sowol schon bekannte und leichte, als neue und schwerere praktische Wahrheiten der Vor-

L 3

stellungen.

*) S. Artikel Aehnlichkeit I Th. S. 20.

stellungskraft einzuberleihen. Denn außer den Vortheilen, die sie mit alten Bildern gemein hat, besitzt sie noch eigene. Durch das Seltsame, Neue und doch Wunderbare, wird die Aufmerksamkeit und Neugierde gereizt. Durch den fremden und außer unsern Angelegenheiten liegenden Gesichtspunkt, woraus wir die Handlung sehen, wird dem Gemüthe der Verfall abgezwungen, dem Vorurtheil und dem Selbstbetrug wird der Weg versperrt. Wir sehen handelnde Wesen von einer Art, daß wir weder für sie, noch gegen sie eingenommen sind; wir empfinden bloß Neugierde zu sehen, wie sie handeln, und fällen von dem, was wir sehen, ein der Wahrheit gemäßes Urtheil, noch ehe wir die Beziehung der Sachen auf uns selbst wahrnehmen. Wir sehen ein Bild, gegen welches wir vollkommen unpartheyisch sind, fällen ein unwiderstehliches Urtheil davon, und merken erst hernach, daß wir selbst der Gegenstand unser Urtheils sind.

Man erzählt von einem Mann, der aus einem ungegründeten Widerwillen gegen seine Gemahlin, sie häßlich und unaussprechlich gefunden, daß er plötzlich von dieser Gemüths Krankheit geheilet worden, nachdem er sie in einer Gesellschaft gefunden, wo er sie eine Zeitlang nicht gekannt und sie ohne Vorurtheil als eine ihm fremde Person beurtheilet hat. Unter dieser fremden Gestalt fand er sie schön und lebenswürdig, und dieses Urtheil konnte er nicht einmal widerrufen, nachdem er entdeckt hatte, daß es seine eigene Frau war. Diese Wirkung kann die Fabel ihres allegorischen Wesens halber auf uns haben.

Sie gehört zu den lehrenden Gedichten, und nimmt unter ihnen einen desto höhern Rang ein, je wichtiger die Wahrheit ist, die sie dem Gemüth einprägt. Fabeln von mo-

ralischem und politischem Inhalt, die unter einem Volke so allgemein bekannt wären, als die gemeinen Sprüchwörter sind, könnten das Nachdenken und Reden über sittliche und politische Gegenstände sehr erleichtern und abkürzen. Die bloße Erinnerung an eine Fabel kann die Stelle einer langen Rede vertreten. So wie glückliche metaphorische Ausdrücke weitläufige Beschreibungen ersparen, so kann oft ein Wort, das uns eine Fabel in den Sinn bringt, die Stelle einer weitläufigen Belehrung vertreten. Wenn man überhaupt bedenkt, wie sehr viel die Vernunft durch die Cultur der Sprachen gewinnt*), so wird man auch einleuchtend erkennen, daß diese Dichtart derselben noch weit größere Vortheile verschaffen könne; denn eine Fabel, die an sich die Stelle einer weitläufigen Abhandlung vertreten kann, wird durch ein einziges Wort in der Vorstellungskraft lebhaft erneuert.

Aus dem, was von dem Wesen und der Absicht der Fabel gesagt worden, läßt sich auch bestimmen, wie sie beschaffen seyn müsse, um vollkommen zu seyn. Dieses verdient etwas umständlich angezeigt zu werden.

In Ansehung der Erfindung ist die Fabel vollkommen, wenn sie zwey Eigen-

*) Wenn diese Anmerkungen, woraus die große Wichtigkeit der Fabel einleuchtend soll erkannt werden, noch nicht überzeugend genug sind, den verweisen wir auf zwey Abhandlungen, die in den Schriften der Königl. Academie der Wissenschaften zu Berlin befindlich sind, wo das, was hier bloß angezeigt wird, ausführlicher erklärt worden. Man sehe in den Memoires de l'Academie für das Jahr 1758. in der Abhandlung, Analyse de la raison betitelt, die 440 Seite; und in den Memoires für das Jahr 1707 die Abhandlung sur l'influence reciproque du langage sur la raison et de la raison sur le langage.

Eigenschaften hat. 1) Wenn die Vorstellung, die sie erweckt, der Geist der Fabel, der insgemein die Moral derselben genannt wird, völlig bestimmt, sehr klar, und denen, für welche die Fabel erfunden worden, wichtig ist. Was ganz bestimmte und klare Begriffe oder Sätze seyen, darf hier nicht erklärt werden; ihre Wichtigkeit aber ist aus dem Einfluß zu beurtheilen, den sie auf die Handlungen der Menschen haben können. Es giebt Fabeln, deren Moral blos belustigend ist, indem sie gewisse Charaktere oder Handlungen, die lächerlich sind, in einem recht comischen Lichte zeigen; andre enthalten Wahrheiten, die blos auf das Wolanständige und Schickliche in der Lebensart abzielen; einige sind nur in Beziehung auf das Privatinteresse der Menschen wichtig; andre sind wichtige politische Maximen; einige haben Einfluß auf die äußere Wollfahrt der Menschen; andre zielen auf innere Vollkommenheit und eine Erhöhung des Geistes und des Herzens ab. Also kann die Fabel in Ansehung ihres Werthes auf jeder Stufe der Werke des Geschmacks stehen; von dem untersten Grad der blos belustigenden bis auf den höchsten Staffel der, dem ganzen menschlichen Geschlecht wichtigen Werke. Die Vollkommenheit der Erfindung muß aus der Gattung, wozu sie gehört, und aus der Absicht des Dichters beurtheilt werden. Ein Fabeldichter hat bisweilen keine höheren Absichten, als der wichtige Epigrammatist: da ein anderer sich auf den höchsten Rang des epischen oder lyrischen Dichters zu erheben sucht. Die Erfindung oder Festsetzung der Moral der Fabel erfordert bisweilen blos einen wichtigen Kopf, andremale einen gemeinen, aber richtig urtheilenden Moralisten: sie kann aber auch einen sehr tief und groß denkenden Philosophen oder Staatsmann erfordern.

2) Zu einer vollkommenen Erfindung der Fabel gehört hiernächst die völlige Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild, das ist, die Handlung, welche erzählt wird, muß die darin liegende Moral auf das vollkommenste und bestimmteste zu erkennen geben. Von der völligen Aehnlichkeit des Bildes und Gegenbildes ist anderswo hinlänglich gesprochen worden*); und aus dem, was dort hierüber gesagt worden ist, läßt sich auch erkennen, daß die Erfindung der Fabel das Werk eines glüklichen Genies sey; daher man sich nicht wundern darf, daß vollkommene Fabeln etwas selten vorkommen. Bisweilen aber ist es auch, bey der vollkommensten Aehnlichkeit zwischen dem Bild und Gegenbild, dennoch nöthig, daß die Moral wenigstens durch einen Wink angezeigt werde, weil es sonst nicht wol möglich ist, sie bestimmt genug zu errathen; zumal wenn das Gegenbild selbst nur ein besonderer Fall ist, aus welchem denn erst durch einen zweyten Schritt das Allgemeine muß herausgezogen werden. So bekommt die Fabel des Aesopus von den Fröschen und den Stieren dadurch ihre genaueste Bestimmung, daß uns gesagt wird, der philosophische Dichter habe sie bey Gelegenheit der Verheyrathung eines reichen, aber bösen und gewalthätigen, Mannes erzählt; da hingegen die Fabel von den Fröschen, die einen König begehren, dergleichen Wink nicht nöthig hat.

Es dienet auch noch zur Vollkommenheit der Erfindung, daß das Bild von gemeinen völlig bekannten Sachen hergenommen sey, weil es alsdenn mit desto größerer Klarheit in die Augen fällt, und auch desto leichter im Gedächtniß bleibt. Wenn unbekannte Thiere zur Handlung ge-

L 4

nom-

*) in den Artikeln Allegorie und Bild.

nommen werden, oder wenn die Handlung selbst ein wenig bekanntes Interesse hat, so macht die ganze Sache weniger Eindruck, und kann nicht so leicht ins Gedächtniß zurückgebracht werden. Am besten ist es, wenn der Stoff zum Bilde von Gegenständen hergenommen wird, die wir täglich vor Augen haben.

Man kann nicht verlangen, daß auch die kleinsten Umstände in der Erzählung bedeutend seyn; aber je mehr sie es sind, je vollkommener ist die Fabel. Dieses aber ist nothwendig, daß die handelnden Wesen einen bestimmten, und uns schon bekannten Charakter haben, wie der Fuchs, der durch seine List, die Gans, die durch ihre Dummheit bekannt sind; denn dadurch bekömmt die Erzählung Wahrheit, und kann auch viel kürzer werden, weil wir zu dem, was der Dichter erzählt, noch verschiedenes, das zur Handlung gehört und Bedeutend ist, hinzudenken können.

Es ist in dem Artikel über die Aehnlichkeit angemerkt worden, daß sie um so viel mehr Vergnügen mache, je entfernter das Bild und Gegenbild von einander sind; daraus läßt sich abnehmen, daß die Fabeln, darin die handelnden Wesen Menschen sind, weniger Reiz haben, als die thierischen. Daß man aber selten leblose Dinge, die noch entfernter sind, statt der Thiere zur Handlung brauchen kann, kömmt daher, weil in diesem Falle die Aehnlichkeit selten genau genug ist. Dieses sey von der Erfindung der Fabel gesagt.

Der Vortrag und Ausdruck derselben kann auch sehr viel zu ihrer Vollkommenheit beitragen. Hiebey ist nichts so wichtig, als Einfachheit, Kürze und Klarheit. Der Ton der Erzählung muß seine Stimmung von dem Charakter der Moral bekommen. Diese kann einen ganz ernsthaften, oder einen ganz lustigen, einen gemei-

nen und so zu sagen häuslichen und alltäglichen, oder einen hohen und feyerlichen Charakter haben; also muß in jedem Fall der Ton der Erzählung denselben annehmen. Manche Fabel wird dadurch gut, daß sie in einem kalten Ton erzählt wird; andern steht der lustige, etwas schalkische, andern so gar der erhabene, enthusiastische Ton am besten. Aber überall muß man die höchste Klarheit und Einfachheit zu erreichen suchen, damit der Leser ohne Mühe und ohne Zerstreuung der Aufmerksamkeit wärender Erzählung nichts, als das Bild vor Augen habe, und daß ihm der erzählende Dichter dabey nie vor Gesicht komme. Wenn man alle Schwierigkeiten, die sich bey dem Vortrag der Fabel ereignen, bedenkt, so kann man mit Wahrheit davon sagen: *parvum opus, at non tenuis gloria*. Es scheint eine Kleinigkeit zu seyn, eine so kleine Handlung zu erzählen; aber der größte Verstand und der feinste, sicherste Geschmack können dabey nicht vermischt werden, wenn der Vortrag vollkommen seyn soll.

Die alten Kunsttrichter haben viel von den Gattungen der Fabeln geschrieben, das uns hier nicht wichtig genug scheint; man kann hierüber Lessings zweyte Abhandlung hinter seinen Fabeln nachlesen. Es ist kaum eine Dichtungsart, darin mehr Mannigfaltigkeit, sowol in Ansehung des wesentlichen Theiles, als der Form, anzutreffen wäre.

Die Fabel ist eine der ältesten, oder ersten Früchte des rednerischen Genies. Die Allegorie, aus der sie vermuthlich entstanden ist, war ein aus Noth erfundener Kunstgriff, sich verständlich auszudrücken, da die Sprachen noch nicht reich genug waren, die Gedanken durch willkürliche Zeichen an den Tag zu legen. Man sehe, was Warburton hierüber

ber angemerkt hat *). Die klügsten Köpfe eines noch etwas rohen Volkes, die über sittliche und politische Angelegenheiten schärfer als andre nachdenken, fallen natürlicher Weise, wenn sie ihre Bemerkungen mittheilen wollen, auf die Fabel. Wo man etwa unter Menschen vom niedrigsten Rang, die selten allgemeine Sätze ohne Bilder ausdrücken können, einen vorzüglich verständigen Mann antrifft, da wird man allemal finden, daß er Beispiele, Allegorie und halbreife Fabeln braucht, wenn er etwas allgemeines, das seine Beobachtung ihm angegeben, auszudrücken hat.

Also ist die Fabel nicht die Erfindung irgend eines besondern Volks oder eines besondern Weltalters. Man hat, um ihren Ursprung aufzufuchen, nicht nöthig, wie bisweilen geschieht, nach Indien oder nach Persien zu gehen; sie ist in allen Ländern einheimisch, obgleich die Gabe, vollkommene Fabeln zu machen, eine seltene Gabe ist, und einen seltenen, scharfen Verstand erfordert. Der vollkommenste Fabeldichter, den man kennt, ist ohne Zweifel der phrygische Philosoph Aesopos, von dem wir in einem besondern Artikel gesprochen haben. Die so erfindungsreichen Griechen haben sich meistens begnügt, die Fabeln dieses Mannes in gebundener und ungebundener Rede zu erzählen**), und haben sich selten getraut neue zu erfinden. So haben es auch die Römer gemacht, deren vornehmster Fabeldichter, Phädrus, wenig eigene Fabeln erfunden hat.

Die spätern Völker scheinen mehr Muth gehabt zu haben, sich in diese Laufbahn zu wagen. Die Menge der deutschen Fabeln, die in dem Zeitraum, da die alten schwäbischen Dichter geblüht haben, gedichtet worden,

geben einen Beweis davon*). In unsern Zeiten haben mehrere deutsche Dichter sich vorzüglich in dieser Art hervorgethan. Unter diesen verdient Zagedorn, nicht bloß darum, weil er in dem schönsten Zeitalter der deutschen Dichtkunst, der Zeit nach der erste gewesen, die oberste Stelle; aber Gellert hat den Ruhm der deutschen Fabel auch in fremde Länder ausgebreitet. Ein scharfsinniger Kopf hat eine neue und in gewissen Absichten sehr glücklich ausgedachte Gattung der Fabel erfunden. Er hat das Verhältniß des Bildes und Gegenbildes ganz umgekehrt; er setzt die Thiere an die Stelle der Menschen, und diese vertreten bey ihm die Stelle der Thiere, von deren Handlungen der Stoff zur Fabel genommen wird. Ein Beispiel davon findet man in den critischen Briefen, die 1746 in Zürich herausgekommen sind, auf der 185 Seite. Ueberhaupt wird man auch in dem neunten, zehnten und eilften Brief dieser Sammlung verschiedene sehr gründliche Anmerkungen über die äsopische Fabel antreffen. Die bekannten Werke unsrer Kunsttrichter, darin von der Natur und Beschaffenheit der Fabel ausführlich gehandelt wird, hier anzuzeigen würde überflüssig seyn.



Daß, bey den Alten, die Aesopische Fabel nicht zu dem Gebiete der Poesie, sondern der Rhetorik gerechnet worden, hat G. E. Lessing in s. Abhandlung von dem Vortrage der Fabeln, S. 222. Ausg. von 1777 bereits bemerkt; allein, daß erst daraus, daß die Neuern sie bloß als Gedicht ansehen, auch die geschwätzige neuere Art sie zu erzählen, und die Stereate in dem Vortrage derselben entsprun-

L 5

gen

*) Barb. Göttliche Sendung Moiss im ersten Theile.

**) S. Aesopos.

*) Man sehe die Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger, die Bodmer herausgegeben, und die Vorrede zu Gellerts Fabeln.

gen sind, wird, meines Bedünkens, durch eine Stelle in des Priscians Praeexercitamentis rhetor. ex Hermogene (ap. Purtsch. S. 1330) widerlegt, wo schon von zweyerley Arten ihres Vortrages, breviter und latius, gesprochen, und jede mit Beispielen belegt wird. Uebrigens handeln von ihr, theoretisch und historisch, unter den Alten: Aristoteles in s. Rhetorik unter der Ueberschrift von Beispielen, Lib. II. c. 20. — Apthonius in den *προρρημ.* c. 1. — Quintilian, Lib. I. c. 9. und Lib. V. c. 11. —

Unter den Neuern, und zwar von den Italienern: Saggio sopra la Favola dell' Ab. (Giorgio) Bertola . . . Pav. 1788. 12. (Nach einer Einleitung folgt eine, sehr unvollständige, und ziemlich verfehlte Characteristik der vornehmsten, ältern und neuern, Fabelisten, und hierauf handelt der Verf. von der Erfindung und Behandlung der Fabel, von der Ingenuität (Naivetät) in der Fabel, von der Lepidezza (Munterkeit) darin, und endlich von der Moral und dem Nutzen derselben. Gewonnen hat die eigentliche Theorie der Fabel nicht viel durch diesen Versuch.) —

Von französischen Schriftstellern: La Motte Houdard (Disc. sur la Fable, vor s. Fabl. nouv. Par. 1719. 12. und in s. Oeuvr. B. 9. S. 1 u. f. P. 1754. 12. Er erklärt die Fabel, als eine instruction déguisée sous l'allégorie d'une action. Diese Erklärung hat G. E. Lessing, bekannter Maassen, geprüft.) — Pierre Brumoy (Observations sur la fable, bey des Mich. de Morgues Traité de la Poés. franc. Par. 1724. 12. Er fordert von dem Vortrage der Fabel Kürze, Nützlichkeit, Eleganz und vorzüglich viel Simplicität. Vom Fontaine sagt er, daß mehr die Natur, als die Kunst ihm seine Fabeln eingegeben habe. Uebrigens stimmt er mit La Motte überein.) — H. Richer (die Vorrede zu s. Fabl. nouv. mises en vers, P. 1729. 8. handelt von der Fabel. Er erklärt sie als ein petit poeme, qui contient un

precepte caché sous une image allegorique.) — Eigli (Dissertat. sur l'Apoll. in dem 3ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript.) — Remond de St. Mars (Reflex. sur la fable, in s. Reflex. sur la Poésie en général, Haye 1734. 12. und in s. Poétique prise dans ses sources, Oeuvr. B. 4. S. 166. Amst. 1749. 16. Auch er erklärt die Fabel als un recit allegorique, und verlangt dazu un fond agréable und gaieité, un air aimable et facile in der Erzählung. Beynahe möchte man glauben, daß Bertola seine Theorie aus St. Mars geschöpft habe; den übrigen Theil s. reflex. nehmen Prüfungen der La Motte'schen Theorie und Fabeln ein, welche nicht eben günstig für sie ausfallen.) — Ch. Batteux (In s. bekannten Princ. de Littérature, B. 1. S. 283. d. d. Uebers. 4te Aufl. Seine Theorie ist von Lessing, a. a. D. S. 144 geprüft worden.) — Ein ungenannter Discours sur la fable avec un examen des principaux fabulistes, anc. et mod. bey den Fabl. nouv. et autres pieces en vers, p. M. D. D. L. P. D. C. Par. 1774. 12. Ueber die Theorie der Fabel wird eigentlich nichts darin gesagt; und die Characteristik der Fabeldichter lehrt auch nichts Neues.) — D'Ardenne (Vor s. Fabl. nouv. P. 1747. 12. und im 1ten B. s. Oeuvr. posth. Marb. 1747. 12. findet sich ein, nicht viel bedeutender Discours sur la fable.) — Fr. Marmontel (das 17te Kap. s. Poettk. B. 2. S. 453. Ausg. v. 1763 handelt von der Fabel, die er, als ein petit Poeme, où, avec l'air d'une simplicité credule, on presente une verité morale sous le voile d'un conte ingenu, erklärt. Auch er fordert, wie Bertola, vor allen Dingen, von der Fabel, vorzüglich Naivetät, welche er hier eben so erklärt, als in den Elements de Littérature. Uebrigens weicht er nur in einigen Stücken von der La Motte'schen Theorie, besonders in Rücksicht auf den Gebrauch moralischer Wesen, die schon vor ihm St. Mars verwarf, ab.) — Bey den Fabl. allem. et Contes franc. en vers, Par.

Par. 1772. 8. 2 B. findet sich ein Essai sur la Fable. —

Von englischen Schriftstellern: Newberry in f. Art of Poetry on a new plan, B. 1. Kap. 16. S. 245. der sie auch als eine allegorische Erzählung erklärt, aber sonst wenig über die Theorie derselben sagt. —

Von deutschen Schriftstellern: Wolf, in dem 2ten Th. f. Philosoph. practicae univers. S. 302-323. — J. J. Breitinger, in dem 7ten Abschn. des 1ten Thls. f. Critischen Dichtkunst, S. 164. u. f. — Christn. Fürchtegott Gellert (Dissertat. de Poeti Apologor. eorumque scriptoribus, Lipsi. 1744. 4. d. ebend. 1773. 8.) — Dan. Stoppens aufrichtiger Unterricht von den geheimsten Kunstgriffen in der Kunst Fabeln zu verfertigen, Wehl. 1745. 8. (Mag der Sonderbarkeit wegen da stehen.) — F. F. Bodmer, in dem 9ten Theil der Critischen Briefe, S. 146 u. f. Zür. 1746. 8. — G. E. Lessing, von dem Wesen der Fabel; von dem Gebrauch der Thiere in der Fabel; von der Eintheilung der Fabel; von dem Vortrage der Fabeln; von einem besondern Nutzen der Fabeln in den Schulen, bey f. Fabeln, Wehl. 1759 und 1777. 8. Von ebendenselben ist auch, in dem 2ten Th. f. vermischten Schriften, ein Aufsatz zur Geschichte der Aesopischen Fabel vorhanden. — E. L. D. Huch's Aesopus, oder Versuch über den Unterschied zwischen Fabeln und Märchen, Wittenb. 1769. 8. (Gegen die Lessing'sche Theorie.) — J. Chr. Gottl. Ernesti (De usu Fabular. in Eloquentia, Dissert. Lipsi. 1775. 4. und von ebendens. Dissert. de Fabula Aesop. vorden, von ihm herausgegebenen Fab. Aesop. Lipsi. 1781. 8. In der letztern handelt der B. von dem Gebrauch der Fabeln bey den Alten; von ihrer Wesenheit; von dem Nutzen und der Behandlung der Fabeln, vorzüglich der griechischen in den Schulen.) — Eine Theorie der Aesopischen Fabel, in der Samml. aus prosaischen und poetischen Schriften mit Abhandl. ... Naumb. 1782. 8. — J. J. Engel (In dem 2ten Hauptst. f. Anfangs-

gründe einer Theorie der Dichtungsarten S. 25.) — J. J. Eschenburg (In f. Entwurf einer Theorie und Literatur der sch. Wissensch. S. 78. der Aufl. von 1789.) — Ueber den Ursprung der Fabel, ein Aufz. in dem 2ten Bde. d. deutschen Museums vom J. 1784. S. 553. — J. G. Herder (In der 3ten Samml. f. Zerstreuten Blätter, Gotha 1787. 8. S. 124 u. f. Er erklärt die Fabel als eine moralisirte Dichtung, als eine Dichtung, die, für einen gegebenen Fall des menschlichen Lebens, in einem andern kongruenten Falle, einen allgemeinen Erfahrungssatz oder eine praktische Lehre, nach innerer Nothwendigkeit derselben, anschaulich macht, und untersucht, aus diesem Standpunkte, die Fragen: warum handeln Thiere in derselben? Wie müssen die Thiere in der Fabel handeln? Wie weit erstreckt sich das Gebiet der Fabel auch dies- und jenseits dem Reich der Thiere? Was ist, das uns in der Fabeldichtung anschaulich gemacht wird? Wie muß die Handlung der Fabel beschaffen seyn? Beispiel, Parabel und Fabel, wie sind sie von einander unterschieden und worauf beruht die vorzügliche Kraft der Fabel vor jenen beiden?) — C. Meiners (das 19te Kap. in f. Grunde. der Theorie und Gesch. der sch. Wissensch. Lemgo 1787. 8. S. 275. handelt sehr allgemein von der Fabel. Auch findet sich in f. Geschichte der Wissenschaften in Griechenl. und Rom, Lemgo 1781. u. f. 8. S. 70. u. f. etwas über den Ursprung derselben.) — K. H. Heidenreich (der vierte Exkurs der siebenten Betrachtung in f. Aesthetik, S. 353. beschäftigt sich mit der Fabel, deren Zweck er in eine anschauliche Darstellung einer Klugheitslehre nach ihrem Einflusse auf Vortheil oder Nachtheil, in einer aus der Thier- oder der leblosen Welt hergenommenen Handlung setzt.) — Was ist das Eigenthümliche der Aesopischen Fabel, von Bardill, in der Berliner Monatsschrift, Jul. 1791. — Auch kommen in den Vorreden mehrerer Fabulisten, als des Fontaine, des L. Meier von Knorau, u. a. m. noch hieher gehörige Bemerkungen vor. —

Aesop.

Aesopische Fabeln sind gedichtet worden, bey den Morgenländern: von Locman. Unter diesem Nahmen sind 36 Fabeln, mit dem Titel, Al-Amthal, vorhanden, welche, arabisch, mit einer lateinischen Uebers. von Th. Erpenius, Lugd. B. 1615. 8. so wie bey der Arabischen Grammatik desselben, ebend. 1636 und 1656. 8. und der Gram. von J. D. Michaelis, Gött. 1771 und 1781. 8. blos arabisch, ferner, zehn derselben in Aesops Auswahl von Fabeln, Dxf. 1698. und achtzehn, in lat. Jamben von Zan. Faber gebracht, Gaurur 1673. 12. und im iten B. f. Epist. ebend. 1674. 4. S. 268. gedruckt worden sind. Auch hat Edm. Lassala sie sämmtlich, lateinisch, Donon. 1780. 4. herausgegeben. Französisch finden sie sich im 5ten Th. von Chardins Persischer Reise, Ausg. von 1711. und bey Salands Uebers. der Fabeln des Bidpai, Par. 1714. 12. so wie bey der Fortsetzung oder neuen Uebers. derselben von Th. Sim. Ocuilette, ebend. 1724. 12. 2 B. und von Cardonne, 1778. 12. 3 B. (wo sie aber mit den Fabeln des Bidpai unter einander geworfen worden sind. S. Bidpai in der Folge.) Auch sind sie bey der neuen Uebers. des Aesop, von Cholet und Mulet, Par. 1770. 8. befindlich, Deutsch, bey Sadis Rosenthal, von Olearius, S. 189 der Ausg. von 1653. f. und S. 335 der Ausg. von 1660. so wie bey der modernisirten, Wittenb. 1775. 8. **Erklärungsschriften:** Ueber das Zeitalter, und das Vaterland ihres Verfassers, ob er vor dem Aesop gelebt, ob er mit ihm nicht einerley Person sey? u. d. m. sind sehr verschiedene Meynungen gedükert worden. So viel ist gewiß, daß verschiedene seiner Fabeln Aehnlichkeit mit einigen Aesopischen haben, wie man, unter andern, aus den Insitit. Arab. Linguae . . . Jen. 1770. 8. S. 342 u. f. sehen kann. S. übrigens den Koran, Sura XXXI. Herbelots Bibl. orientale, Art. Locman al Hakkim (wo zwar ein Locman, der ungefähr zu Davids Zeiten, ums J. 2928. gelebt haben soll, die Fabeln desselben aber als übersetzt aus dem

griechischen des Aesop und von den Arabern als blos jenem alten Locman zugeschrieben, angenommen werden, obgleich ebend. Herbelot die ganze Dichtart lieber für morgenländischen Ursprunges ansehen möchte.) De Locmanno, Arab. Mythologo, Diss. Auct. Joa. Iac. Schudt, Ien. 1691. 4. Commentat. de Inventionibus fabular. Aesopo tributar. von Joh. Frdr. Hirt, in den Act. Acad. Mogunt. Scientiar. util. B. 1. S. 583. (Hier wird Locman auch für alter, als Aesop, aber zugleich für das Urbild desselben erkldet.) Bey den Nouv. Contes arabes, P. 1788. 12. finden sich fünf Briefe über Locman, welchen zu Folge Aesop auch sein Nachahmer seyn soll. In dem iten Th. der Vies des Ecrivains étrangers von Prevost d'Ernes, Par. 1784. 8. findet sich ein sogenanntes Leben des Locman, worin er ebenfalls zum Stammvater sowohl der Aesopischen, als Bidpaischen Fabeln gemacht, und seine eigenen aus den Schriften des Israelitischen Königes Davids hergeleitet werden. Daß Locman und Aesop nicht ein und dieselbe Person sind, hat Chr. Fr. Gellert, in f. Dissert. de Poet. Apolog. S. 48. d. d. Uebers. gezeigt. Mehrere litterar. Nachr. finden sich in Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 9. Vol. I. S. 651 der zweyten Ausg.) — Wipai oder besser Bidpai ein Indier (ich führe diesen als Urheber der folgenden Sammlung an, ob sie gleich in des Maroniten Abraham von Eeckeln, Notis ad Cat. Libror. Chaldaic. sive Syriacor. roß Hebed-Jesu, Mogunt. 1655. 8. im 16ten Kap. dem fünften Indischen Könige, Jam; von Chrstn. Ravius, in f. Cat. Mss. Oriental. Cent. I. N. 20. einem Bushur, Seyhar, und von andern, noch andern zugeschrieben wird. Sie erkürt, indessen, nicht allein, unter dem angeführten Nahmen; sondern die wahrscheinlichste Meynung fällt auch für diesen, und für den Indischen Ursprung desselben aus; s. Herbelot Biblioth. orient. Art. Bidpai, Anvar, Sohbaili, Calilahoe Damnah, Giavis dan Khird, und Romaiun Names; Ende's

Hyde's Prolegom. zu f. Lud. Oriental. und Seb. Gottfr. Starck's Vorrede zu der Ausg. desselben, Berlin 1697. 8. Das Alter des Buches ist eben so wenig bestimmt; gewöhnlich setzt man es über zweitausend Jahre hinaus. Frazer's Geschichte des Nadir (S. 19. Cat. Mss.) zu Folge, hat es, was auch wohl das wahrscheinlichste ist, mehr als einen Urheber, und heißt im Indischen eigentlich Kurtul Dumnit, und nach dem Herbelot (an den ang. Stellen, in dessen Nachrichten sich aber, wenn man sie genau vergleicht, Widersprüche finden) wurde es zuerst in das ältere Persische (Pehlovi) unter der Aufschrift, Humajoun Nameh, das königliche Buch, zur Zeit des Cosroes, oder eigentlicher Nuschirwan, von dem Arzte desselben, Buzruich, oder Parzon, welcher es aus Indien holte, und also ums J. C. 530 übersetzt, wird aber auch, in dieser Sprache, wie er zu sagen scheint, das Vermächtniß des Houschent, oder auch Viavidan Khird (Weisheit aller Zeiten) genannt. Aus dem alten Persischen übersetzte es zuerst Abul Hassan Abdallah Ben Moçoanna, unter dem Khalifen Abouglafer Almanfor ums J. C. 760. in das Arabische; (wofen nämlich die, bloß von dem obgedachten Abraham von Eschela in dem angeführten Werke, S. 87. gedachte, schon dreihundert Jahre vor Alexander dem Großen gemachte, Arabische Uebersetzung, nur eine Erfindung ist) unter dem Titel Calilah va Damnah, den es, von den Namen der, in den beiden ersten Abschnitten, sich unterredenden Thiere erhielt, welche von dem Geschlecht, das die Araber Thoes, die Perser Schacal nennen, sind; und dieser Titel, obgleich auf mancherley Art verändert, und veräümelte, ist im Ganzen der bekannteste geblieben; ihn führen alle Handschriften der arabischen Uebers. welche auf der Pariser Bibl. sind (s. das Verz. derselben, I. n. 1165. 1489. 1492. 1501. 1502. u. a. m. und da hier verschiedene Verf. derselben genannt werden, so ergibt sich daraus, daß es mehr als einmahl ins Arabische übersetzt worden. Namentlich gedenkt

Herbelot einer spätern von Hassan Ben Cohail ums J. C. 1493. mit der Ueberschrift, Anvar Cohail; allein Gori, in dem Cat. Mssr. Bibl. Flor. I. 143 zeigt aus dessen eigenen Worten, daß Hassan bloß eine, in das neue Persische, aus dem Arabischen gemachte Uebersetzung verbessert habe. Auch scheint damit übereinzustimmen, was Frazer am angeführten Orte sagt. Aus den verschiedenen arabischen Uebersetzungen (deren eine Hyde, der Vorrede zu f. Lud. Orient. zu Folge, herausgeben wollte, und davon Heine. Alb. Schultens einen Theil, mit der Aufschrift: Pars versionis arab. Libri Calilah va Dimnah. . . Lugd. B. 1786. 4. arab. und lat. herausgab) ist es, verschiedentlich, zum Theil wieder in neues Persisch, und in das Türkische so wie in das Chaldäische, das Syrische, und endlich auch in das Hebräische, von einem Rabbi Joel (s. Wolfii Bibl. Hebr. I. 468. III. 350) übersetzt worden; und diese oder die Hebräische Uebers. überhaupt, gehört nun zu den merkwürdigsten. Einmahl ist sie, wahrscheinlicher Weise, die Schuld, daß Gellert in der angeführten Abhandl. S. 58. d. Uebers. besondre Fabeln des Sandaber, die aber nur noch hebräisch vorhanden seyn sollen, anführt. Daß Bidpai und Sandaber eines sind, hat nicht allein Hr. Käsner, verm. Schriften, Altenb. 1745. S. 226 und Lessing, verm. Schr. 2. S. 227. bereits bemerkt, sondern es ergibt sich auch aus der alten, deutschen, unten vorkommenden Uebersetzung selbst, als in welcher der, dem Könige die Fabeln erzählende, Weise, Sendebat heißt. Zuerstens scheint verm. mittelst dieser Hebräischen Uebersetzung, oder ihrer Ueberschrift, nicht erst, wie Asseman, (Bibl. Orient. Tom. III. P. I. S. 221. a. in den Anm.) zu glauben scheint, mittelst der, in der Folge vorkommenden, italienischen von Doni, Bidpai in Sandaber verwandelt worden; sondern gar das Buch selbst zu diesem Titel, als unter welchem es, in einer Hebräischen Handschrift, auf der Pariser Bibliothek sich findet, gekommen zu seyn. Und endlich sind, aus eben dieser

dieser Uebersetzung, vermittelst einer aus ihr gezogenen lateinischen 1) die frühesten Uebersetzungen in die mehresten abendländischen Sprachen, unmittelbar oder mittelbar geflossen. Jene, die lateinische, verfertigte Johann von Capua, der ums Jahr 1262 lebte; und gedruckt wurde sie in den J. 1470-1480. f. l. et a. mit dem Titel: Directorium humanae vitae, alias Parabole antiquor. Sapientum, fl. fol. 82. Bl. mit Holzschn. und auch unter der Aufschrift: Parabolar. antiquor. Sapient. Liber, f. und diese liegt nun wieder den letztern zum Grunde. Ich will solche, nach dem Alter ihrer Erscheinungen im Drucke, hier auf einander folgen lassen. Die älteste derselben ist die Deutsche, welche, unter dem Titel: das Buch der Weisheit der alten Weisen (oder der Weisheit der alten Weisen, S. Panzers Annal. der altern deutschen Litterat. S. 49) f. l. f. und Altm 1483. f. 1484. f. mit 126 Kupfen. Augsb. 1484. f. und mit ähnlicher, oder etwas veränderter Ueberschrift, Strassb. 1525 und 1539. f. ohne Druckort 1548. 4. Erst. 1565. 8. erschien. Die zweyte, dem Druckjahre nach, ist die spanische. Sie führt die Aufschrift: Exemplario contra los Engaños: y peligros del mundo; und am Ende heist es: Acabose el excelente libro intitulado Exemplario etc. Empleado en la muy noble e leal ciudad de Burgos por maestre Fadrique Aleman de Basilea (welches denn einen Ventrug zur Geschichte der deutschen Buchdrucker enthält) a XVI dias del mes de febrera. Año de nuestra Saluacion. Mil. CCCCXCVIII. Das Format ist Folio; auch finden sich Kupfer dabey. Und eben diese Uebersetzung ist, mit einigen Veränderungen im Style, Zaros. 1521. f. mit Kupf. ebend. 1547. 4. und, bey der spanischen Uebers. der Saheins des Aesop, Ann. f. a. 8. wieder abgedruckt worden. Daß die Arbeit des Johann von Capua dabey zum Grunde liegt, zeigt sich von der ersten Zeile an; denn der Spanier hat auch den Anfang derselben, Verbum Johannis de Capua, mit

Deliberé von Juan de Capua übersezt. Indessen besitzen die Spanier, Handschriftlich, noch eine ältere, zwar auch aus dem Lateinischen, aber wie es scheint, aus einer, noch vor dem Johann de Capua verfertigten; und aus dem Arabischen gemachten Uebersetzung. Dem Carmiento (Memor. para la historia de la Poesia § 749. S. 339.) zu Folge heist der Titel: Libro de Calila, é Dimna, que fue sacado de Arabigo en Latin, romanizado, por mandado del Infante Alfonso, fijo del Rey D. Fernando, en era de mil tres cientos ochenta y nueve; und die Unterschrift sagt, que Fr. Juan Gualense, franciscano escribio este libro el año de 1416. Carmiento (a. a. D. s. 751 u. f.) bringt aus jener Ueberschrift heraus, daß sie schon ums J. 1251 verfertigt worden seyn muß; und vielmehr ist sie, oder ihre lateinische Urschrift noch älter. In der, gleich im Anfange des 12ten Jahrhunderts, von einem getauften spanischen Juden geschriebenen Disciplina clericalis kommen, nämlich, Erzählungen vor, welche sich auch in dem Callah va Dammah finden. (S. Works of Chaucer, B. IV. S. 138. Anm. † und * Edinb. 1782. 12.) Da Carmiento aber jene Handschrift mit den gedruckten zu vergleichen vergessen hat, und sie überdem nicht gedruckt ist: so kann sie überhaupt weniger in Betracht kommen. Von einer aus dem Türkischen gezogenen, spanischen Uebersetzung s. die Folge. Aus jener, zuerst angezeigt, ist aber wieder die älteste italienische geflossen. Diese schreibt sich von Agnolo Sirenzuola her, führt den Titel, Discorso degli Animal, und findet sich in dessen Prose, Fir. 1548. 8. 1562. 1723. 8. Daß sie blos aus dem Spanischen gezogen worden, wird nicht allein in der Vorrede zu der folgenden behauptet, sondern auch in dem Prologo der venetianischen Ausgabe dieser Discorsi vom J. 1622 eingeräumt. Die zweyte italienische erschien, unter dem Titel: La Morale Filosofia del Doni, tratta dagli antiche scrittori . . . Lib. II. Ven. 1552. 4. . . . scritto da

da Sendebat moralissimo Filof. Lib. III. Ebenb. 1552. 4. und Trattati diverfi da Sendebat. . . Ven. 1552. 4. mit Kupf. und, bloß mit der ersten Aufchrift, Ven. 1567. 8. Ear. 1594. 8. Die. 1597. 8. Ven. 1606. 4. Ferrara 1610. 8. Diese soll nun zwar, der Einleitung zu Folge, aus dem Indischen, Persischen, Arabischen, Hebräischen, Lateinischen und Spanischen gemacht worden seyn; und in der Vorrede zum zweiten Buche, sagen die vorgebliebenen Uebersetzer, die Academici Pergrini, oder vielmehr Ant. Seane. Doni (als welcher unter diesem Nahmen sich hier verberg; S. Nicerons Memoires des hommes illustres B. XXXIII. S. 160) daß sie das Werk in fünf Sprachen besitzen; so wie sie auch in der Vorrede zu den Trattati diverfi, die lateinische Uebersetzung sehr herabwürdigten, und, bey diesen, sich vorzüglich an eine griechische gehalten haben wollen; allein der Anfang des Buches stimmt denn doch so ziemlich mit jener alten, lateinischen überein; und das Wort, Sendebat auf dem Titel, macht alle ihre Behauptungen verdächtig. Indessen findet sich freylich in diesem Buche, mehr, als in der Urchrift des Johannis von Capua, und in den bisher angeführten, daraus wieder gemachten Uebersetzungen. Es ist ein Gemisch von Parabeln, Fabeln, Erzählungen, Abhandlungen, u. s. w. Ob, wie Quadrio (Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. IV. S. 105) will, die Schrift, Del Governo del regni, sotto morali Esempi di Animalia ragionanti tra loro, tratti prima dalla lingua indiana in Agarena da Lelio Demno Saraceno; e dall' Agarena nella Greca da Simeone Seto, Filof. Antioch. . . Ferr. 1583. 8. nichts, als eben diese, oder wie es auch scheinen könnte, eine andre Uebersetzung dieses Werkes sey, weiß ich nicht zu entscheiden, da ich sie nicht gesehen. Der Titel verräth eine lächerliche Verkümmelung. Aber wohl ist jene erste Arbeit des Doni schon sehr frühzeitig wieder in andre neuere Sprachen übersetzt worden, als in das Englische, unter dem Titel:

Donies Morall Philosophie, translated from the Indian-Tongue, Lond. 1570. 4. mit Holzst. und, The Moral Philosophy of Doni out of Italian, by Sir Th. North, Knight, L. 1601. 4. Uebrigens will ich noch bemerken, daß das Wort, Doni, auf dem Titel, zu einigen sonderbaren Mißverständnissen Veranlassung gegeben hat. Asseman, z. B. in f. Bibl. Orient. B. 3. Th. 1. S. 220 b. scheint es für das bloße Diminutiv von Dimna angesehen zu haben, ob es gleich wohl nichts, als der Nahme des Uebersetzers ist. Doch nicht auf diesem Wege allein, ndhulich nicht, vermittelt der, aus dem Hebräischen gemachten lateinischen Uebersetzung des Johann von Capua ist das Buch in die abendländischen Sprachen gekommen; sondern auch 2) vermittelt einer griechischen, aus dem Arabischen gezogenen Vollmetsung. Diese verfertigte Simon Gethus, oder, nach dem Lambek VI. 119) der Weltweise Secundus, um das J. 1100 für den Kaiser Merius Comnenus, unter dem Titel, *Στεφανίτης και Ιχθυήτης*; und aus einer Handschrift derselben, wovon sich noch Kopien, und wie es scheint, vollständigere, zu Florenz (f. Gori, Catal. Mscript. Bibl. Florent. B. II. S. 382) und zu Upsal (f. Acta Philos. B. 2. S. 187. und die Proleg. ad libr. *Στεφαν. και Ιχθυήτ.* e Cat. Mcripto. Bibl. Acad. Upsal. . . a Ioa. Flodero, Upsal. 1780. 4.) finden, übersetzte nicht allein der Jesuit Poussin, das Griechische wieder in das Lateinische, und rückte diese seine Arbeit in seine Ausgabe des Pachmeres, Rom 1666. 1669. f. 2 B. in den ersten Band, S. 545 u. f. ein; sondern Seb. Gottfried Starke gab auch die griechische Uebersetzung des Gethus, oder Secundus selbst, mit einer neuen, von Poussins abgehenden Uebersetzung (nicht aber auch Hebräisch, wie Gellerten, in der angeführten Abhandlung, wenigstens sein Uebersetzer sagen läßt, und E. H. Schmidt, in f. Anweisung der vornehmsten Bücher der Dichtkunst, S. 661. zu sagen scheint) zu Berlin, unter dem Titel: Specimen Sapientiae

tiae Indorum veterum, id est, liber ethico - politicus pervertus, dictus arabice Kellilah va Dimnah, graece Στεφανίτης καὶ Ἰνδιανότης, 1697. 8. heraus; und aus dieser Ausgabe erschien es Deutsch, mit der Aufschrift: Abu-schalem und sein Hofphilosoph, oder die Weisheit Indiens . . . Leipz. 1778. 8. von M. C. V. Lehmann. 3) Ist das Buch wie gedacht, in das neuere Persische übersezt worden; und aus einer dieser Uebersetzungen trug es, dem Herbelot, (Art. Siavidan Khird) zu Folge, David Said von Ispahan, aber nicht gänzlich, in das Französische über, und Silb. Gaulmin, der gewöhnlich für den Uebersetzer gehalten wird, ließ es mit dem Titel: Livre de lumiere, ou la conduite des Rois, Par. 1644. 12. drucken. Schon im J. 1698 erschien es, unter dem Titel, Les Fables de Pilpay, Par. 12. und von dieser Zeit an hat man öfters das Kalilah va Dimnah, und die Fabeln des Pilpai für zwei ganz verschiedene Werke gehalten. Auch ist diese Uebersetzung, unter der Aufschrift von Fabeln, verschiedentlich wieder, als, Hamb. 1707. 12. mit den Fabeln des Aesop, so wie mit dem Titel, Conseils et maximes de Pilpay, Par. 1709. 12. und auch in dem Festin nuptial dressé dans l'Arabie heureuse, ou Mariage d'Esoppe, de Phèdre et de Pilpay, avec trois Fées, p. Mr. de Palaydor Pirou Florent à Table 1700. 8. mit den Fabeln des Aesopus und Phädrus zusammen gedruckt worden. 4) Besitzen wir abendländische Uebersetzungen des Werkes, deren Urschrift die türkische Uebersetzung des Originals seyn soll. Die älteste derselben ist die spanische, welche den Titel führt: Espejo politico, y moral, para Principes y Ministros, y todo genero de personas, per Vinc. Bratuti, Mad. 1654 - 1659. 4. 2 B. Wenigstens sagt der Uebersetzer, ein geborner Italiener, daß er sie aus dem Türkischen gezogen; und, wenn gleich eine Menge Dinge darin vorkommen, welche, schwerlich in dem Türkischen sich finden

möchten, als Erwähnung des H. Georg aus Cappadozien, des Simon Magus, des Galenus und Sokrates; so verdächt doch der Styl des Verfassers, und die Redensarten, morder el dedo del espanto con el diente de la admiracion, arañar la cara de la lealtad con la una de la traycion, u. d. m. daß er, nach einer morgenländischen Urschrift gearbeitet, und ängstlich treu übersezt hat. Aber im Grunde begreift sie, ungeachtet dessen, was sich mehr darin findet, denn doch nicht gänzlich das Indische Werk selbst. Sie enthält, an Statt der gewöhnlichen 14 oder 15, nur acht Abschnitte; und der Verfasser verspricht in dem Prologo zu dem 2ten Theil, daß, wenn seine Arbeit Verfall erhält, er den dritten und letzten nachliefern wolle. Aber dieser ist, so viel ich weiß, nie erschienen; und unser gute Adam Ebert, welcher das spanische Werk zur Grundlage einer, von ihm angekündigten, aber nie erschienenen lateinischen Ausgabe (S. Leipziger neue Zeitungen von gelehrten Sachen vom J. 1725. S. 365 - 368) machen wollte, scheint nicht einmahl diesen Prolog gekannt, oder sorgfältig gelesen zu haben; denn schon daraus hätte er sehen können, das nicht, wie er behauptet, das spanische Werk vollständiger, als irgend ein anderes sey. Auch bedarf es wohl nicht erst bemerkt zu werden, daß sein, aus jenen Erwähnungen, gegen das Alter des Buches gezogener Schluß, sehr unkräftig ist. Die zweyte, aus dem Türkischen gemachte abendländische Uebersetzung ist die französische von Anton. Galand. Der türkische Verfasser soll Ali Schelebi Ben Saleh († 1543) gewesen seyn, und das Buch wird Humajoun Namah genannt; die Arbeit des Galand aber erschien unter dem Titel: Les Contes et Fables Indiennes de Bidpay et de Loeman, Par. 1714. 12. 2 B. Verm. und verb. von Sim. Th. Guenlette, ebend. 1724. 12. 2 B. und endlich vermehrt von Cardonne, ebend. 1778. 12. 3 B. Wie Hofmann auf den Titel kommt, ist um desto wunderbarer, da Bidpai zwar seiner, aber nur im Vorbeygehen, gedenkt; u. d.

und höchstens einzelne Stellen eine entfernte Ähnlichkeit mit einzelnen Stellen in Voemanns Fabeln haben. Indessen ist diese Uebersetzung wieder in das Englische, Lond. 1747 u. 1754. 8. so wie in das Deutsche (nach der ersten Ausgabe, und zwar mit einem weitläufigen Vorbericht) Frst. und Leipz. 1745. 8. 2 B. übertragen worden. 5) Die neueste der abendländischen Uebersetzungen ist die, aus dem Sanskrit, von Ch. Wilkes gezogene, englische, und führt den Titel: *The Heeropades of Veeshnoo Sarma*, Lond. 1787. 8. Aus welcher Quelle die Holländische, von Zach. Heins: Voorbesels der ouden Wyzen . . . Zwol. 1623. 8. geschlossen ist, weiß ich nicht; dem Titel nach, scheint ihr Verf. das Buch für Ebräischen Ursprunges gehalten zu haben. Von dem Buche selbst ausführlich zu handeln, gestattet der Raum nicht. Der ältesten Sage nach ist es, von Wispat, zum Unterricht des Indischen Königes Dobschelim verfertigt worden. Seine Eigenheit besteht darin, daß es, mehr oder weniger, dramatisch, oder mit Handlung durchflochten ist. Einheit und Interesse sind aber in dieser Handlung nicht. So sehr auch die, mir zu Gesicht gekommenen, Uebersetzungen im Einzelnen von einander abweichen, und in so fern von einander abweichen müssen, als jeder Uebersetzer, nach eigenem Belieben, hinzu gethan, oder weggelassen, oder verändert hat: so werden die Fabeln doch immer von einem bestimmten Individuo einem andern, zum Unterricht, erzählt; auch spielen die beyden Hosihiere, Calliah und Dimnah, oder Stephanites und Schnplates, allenthalben, eine wichtige, längere oder kürzere, Rolle, und sind, wahrscheinlich Weise, der eigentliche Stamm des Buches. Aber es ist gewis, daß, wie H. Kälner schon bemerkt hat, die Fabeln allzumenschlich sind; Calliah und Dimnah sind nichts, als Ehiernahmen, für Hosihiere. Was der Verfasser von ihnen dichtet, ist mehr Allegorie, als Fabel, und zeigt, meines Bedünkens, den Unterschied zwischen den

Zweyter Theil.

Begriffen der Morgenländer und der Abendländer von der Fabel, sehr deutlich. Mehrere Nachrichten geben, außer den schon angeführten Schriftstellern, als Herbelot, Gori, Asselman, Starcks Vorrede zu s. Ausgabe, Galands Vorrede zu s. Ausgabe, Galands Vorrede zu s. Ausgabe, Kälners Verm. Schriften, Carmentis's Memorias, Gladders Prolegom. u. a. m. noch Lenzels Monatl. Unterredungen vom J. 1695. S. 707. und v. J. 1697. S. 572. Fabricii Bibl. Gr. Lib. V. c. 5. und c. 42. I. Bruckeri Hist. crit. Philos. Lib. II c. 4. §. 8. B. I. S. 210. Freytags Adpar. Litter. B. III. No. 28. S. 106. J. G. W. Dunks . . . Histor. critische Nachr. B. 3. Th. 1. S. 220 und B. 2. Th. 1. S. 331. (aber diese ziemlich unrichtig und mangelhaft); und als eines Persischen Prodictes wird dieser Fabeln in der Vorrede zu der Anthol. Pers. Vien. 1770. 4. gedacht. Auch gehört dazu noch ein Aufz. in dem 4ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscrip. Quartausg. und ein so genanntes Leben von Wispat in den Vies des Ecrivains etrangers von Prevost d'Ermes, P. 1784. 8. Uebrigens hat mit diesem Werke, die bey dem Art. Erzählung, S. 134 b. u. f. angeführte Historia septem Sapientum allerdings viel Ähnlichkeit, und sie scheint wirklich nach dem Muster jener Fabeln gebildet zu seyn. Ein anderes, dem Wispat zugeschriebenes, französisches Product: Naufrage des Isles flottantes, ou Basiliade du celebre Wispat, Poeme her. . . Mess. 1753. 8. 2 B. in Prosa, steht aber mit Wispat in gar keiner Beziehung.) — Schick Saedi (Ein persischer Dichter um die Mitte des dreizehnten Jahrhundertes. Seine, in Prosa abgefaßten Fabeln führen den Titel, Gulistan, oder Rosenthal, und wurden in Europa zuerst durch eine französische Uebersetzung von Andre du Rer, mit der Aufschrift: Gulistan ou l'Empire des Roies, 1634 bekannt. Daß die Art und Weise des du Rer nicht, wie in der Anweisung der vornehmsten Dichter in allen Theilen der Dichtkunst, S. 663 gesagt wird, aus der in der Folge vorkommen-

den

den, lateinischen Uebersetzungen des Werkes von G. Gentius geflossen, erhält schon daraus, daß diese erst, Amst. 1651 und 1657. f. erschien; auch dürfte du Ryer, der viele Jahre im Orient zugebracht hatte, und eine Uebersetzung des Koran, so wie eine türkische Grammatik verfertigt hat, schwerlich einer abgeleiteten Quelle bedürft haben. Seine Uebersetzung ist, indessen, nicht die einzige, welche die Franzosen von den Fabeln des Saadi besitzen. Eine, im J. 1704. von einem Ungenannten unter eben jenem Titel, gemachte, soll besser und vollständiger seyn, und diese ist es meines Wissens, welche P. 1757. 8. a B. wieder gedruckt worden ist. Eine andre findet sich vor dem Essai histor. sur la Legislation de Perse, von dem Abt Gaudin, Par. 1790. 8. In das Deutsche wurden diese Fabeln zuerst, von Joh. Feder. Okenbach, und zwar nach dem Französischen des du Ryer gebracht, und Wih. Schickard gab diese Uebers. Tübingen 1636 heraus. Eine zweyte Uebersetzung, aus dem Original, verfertigte M. Olearius 1653. f. Schlesw. 1660. 4. und diese ist, von J. G. Schummel, wieder, Wittenb. 1775. 8. erschienen. In das Englische hat sie Stephan Gullivan, Lond. 1764. 12. übersezt. Das Original selbst, mit einer lat. Uebers. von G. Gentius, wurde, wie gedacht, Amst. 1651 und 1657. f. unter dem Titel: Gulistan, vel Rosarium politicum persicum, seu amoenum sortis humanae Theatrum, gedruckt. Uebrigens enthalten auch noch die übrigen Gedichte des Saadi, welche den Titel, Bustan, oder Garten (Pomarjum) führen, verschiedene versificirte Fabeln, wovon, unter andern, eine in den Poes. Asiat. Comment. von W. Jones, S. 289 der Leipz. Ausg. so wie der Eingang dieser Gedichte bey einem von Joh. Uri herausgegebenen Arabischen Gedichte des Alnasaphi, Oxon. 1770. 4. abgedruckt worden ist. Ein Auszug daraus, ingleichen ein Auszug aus dem Rosenthal, nebst dem Leben des Dichters, von Joh. Friedel, findet sich bey dessen deutscher Uebers. der Fragmente über die

Litteraturgeschichte der Perser nach dem Lat. des B. Kewigki, Wien 1783. 8. S. 115 u. f.) — Mola Dschammi (Sein Beharistan, oder die Frühlingzeit, ist, wie er selbst sagt, eine Nachahmung des Gullistan. Zwey und zwanzig Fabeln daraus stehen in der Anthol. Persar. Vien. 1778. 4. S. 1 u. f. Er starb ums J. 1520.) — Auch gehören zu den Morgenländischen Fabeln noch: Syntipae, Philosophi Persae, Fabulae LXII. gr. eclat. ed. Chr. Frid. Matthaei . . . Lips. 1781. 8. —

Nachahmungen morgenländischer Fabeldichter und Fabeln sind verschiedene vorhanden, welche hier ihre Stelle einnehmen mögen. Wir sind deren, indessen, nur in der französischen Sprache bekannt, als von Edm. de Sauvigns (Apologues orientaux, P. 1764. 12. Deutsch 1766. 8. Auch ist, meines Wissens, eine englische Uebers. davon 1765. 8. erschienen. — St. Lambert (Seine Fables orientales erschienen, so viel ich weiß, zuerst bey f. Saisons, P. 1669. 8. und darauf einzeln, verm. P. 1772. 12. Deutsch, Leipz. 1772. 8. — Ant. le Bret (Fables orientales, Deuxp. 1771. 8. 3 B. — Abt Blanchet († 1784. Ihm werden, in dem 37ten Bde. des Cabinet des Fées, S. 69 der Genfer Ausg. Apologues orientaux zugeschrieben, die mir nicht näher bekannt sind.) —

Fabeln von griechischen Schriftstellern, oder in griechischer Sprache. Die spätern griechischen Rhetoriker, haben die Fabel auf mancherley Art eingetheilt. Hermogenes (dem Priscian zu Folge) unterschied Aesopische, Cypriische, Libysche und Sybaritische, so wie Apophthonius (Progymn. c. 1.) Sybaritische, Cilicische, Cypriische und Aesopische, und Theophrastus (Prog. S. 21. Bas. 1541. 8.) Aesopische, Libysche, Sybaritische, Phrygische, Cilicische, Carische, Aegyptische und Cypriische von einander unterscheidet. Je nachdem blos der Mensch, oder blos Thiere, oder so wohl vernünftige, als vernunftlose Wesen in diesen Fabeln aufgeführt

gefähet wurden, nannten sie solche vernünftige, sittliche, oder vermischte Fabeln; und zu den erstern scheinen die Sybaritischen, zu den zweyten die Cilicischen und Cyprischen, und zu den letztern die Aesopischen und Phrygischen gerechnet worden zu seyn, (S. den Scholiasten des Apthionius S. 4.) ob sie gleich übrigens diese ihre Benennung eigentlich von ihren Urhebern, oder von dem Vaterlande derselben, erhalten hatten. Wen anders sind sie indessen anders unterschieden worden. (S. den Hidor. Hisp. apd. Putsch. Lib. I. c. 39.) Auch war Aesop keinesweges der eigentliche Erfinder derselben unter den Griechen. Zu seinen Vorgängern gehören Hesiodus (Egya W. 202 u. f.) — Archilochus (S. den Scholiasten zu den Vögeln des Aristophanes, W. 652.) — der Cilicier Konnis — der Sybarite Thuros — der Libyer Kobissus (S. Theon. Progymn. S. 22. P. 1541. 8.) — Jünglingen nennt Gildas noch einige andere, als die Rhodierin Myro, und die Euboela, deren Zeitalter sich wohl nicht genau bestimmen läßt. Aesop war aber der berühmteste (s. dessen Artikel.) Und nach ihm werden noch dem Stesichorus (s. Arist. Rhet. Lib. II. c. 20 und die, bey dem Art. Aesop angezeigten Samml. von Hudson und J. G. Hauptmann N. 214.) — dem Demosthenes (S. Gildas, voc. *ἔπος οἰκία* und die erwähnte Samml. N. 321.) u. a. m. einzelne Fabeln zugeschrieben. Auch finden sich deren noch einzelne in den Werken des Xenophon, Plutarch, Pausanias, Appianus, Valenus, Maximus Tyrius, Lucian, u. a. m. welche aber unkreitig nicht von diesen Schriftstellern, sondern von unbekannten Verfassern herrühren, und übrigens in die vorher gedachten Sammlungen von Hudson und Hauptmann eingerückt worden sind. — Demetrius Phalereus. (Er soll dem Laertius, Lib. V. Sect. 81. zu Folge, eine Sammlung Aesopischer Fabeln gemacht haben.) — Babrias oder, Babrius (Um die Zeiten des August. Daß er Aesopische Fabeln in Epollambisches, oder eigentlich Scagontis-

ches Cythenmaß gebracht, ist aus dem Gildas, voc. *βαβρίας* (bey einer solchen Sammlung von zehn Büchern gebent) und aus der Vorrede des Avianus (in welcher von zwey Volum. die Rede ist) bekannt. Nur Fragmente davon sind übrig. S. übrigens Dissertat de Babrio, Fabul. Aesop. Scriptore, Lond. 1776. 8. Erlang. 1785. 8. von Th. Ehrhst.) — Nikostratus (Zur Zeit der Antoninen. Hermogenes, *περὶ ἰδεῶν*, Lib. II. S. 398. Ed. Crisp. schreibt ihm Aesopische Fabeln zu; allein seinem Scholiasten S. 415. der Aldinischen Ausg. zu Folge, hat er nur Mythologische Fabeln geschrieben.) — Apthionius (Aus dem 2ten Jahrhundert. Von seinen, in Prosa abgefaßten, Fabeln sind 40 auf uns gekommen, und bey s. *πρωτον* mit einer lateinischen Uebers. von Kindemontus dem J. ap. Commel. 1597. 8. Lugd. B. 1623. 8. Par. 1648. 8. so wie in Nevelets Mythol. Aesop. Freft. 1610. 8. und in der gedachten Sammlung von Hudson abgedruckt.) — Janatius Magister (Der Dsters in einen Gabrias verwandelt worden, aus dem Anfange des neunten Jahrhunderts. Er brachte 54 griechische Fabeln in vierzeilige Jamben, wovon 43 in den Aldinischen Ausgaben des Aesop, Ven. 1505. f. so wie in den Ausgaben von Basel 1518. 8. 1521. 8. Eüb. 1548. u. a. m. und die übrigen eils in Nevelets Mythol. Aes. Freft. 1610. 8. befindlich sind. Auch sind sie einzeln von J. Fiedler, Cygn. 1688. 8. von Christn. Gilbert, Dresden 1689. 4. u. a. m. herausgegeben worden. In das Italienische hat sie G. C. Trombelli, Ven. 1735. 8. übersetzt. In das Deutsche, in elende, vierzeilige Reimen, Melander in s. Aesopischen Fabelgeschichte Wadri, Eisenh. 1712. und C. J. Vörens, Altn 1787. 8. S. übrigens Canegieters Dissert. de aetate et stylo Flav. Aviani c. XIV. S. 289 bey s. Ausg. des Avianus, Amstel. 1731. 8.) — Mehrere litterar. Nachrichten von diesen Fabeldichtern finden sich in Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 9. —

Fabeln von römischen Dichtern und in lateinischer Sprache: Der größte Theil derselben besteht aus Nachahmungen, und zum Theil so gar aus freyen Uebersetzungen von griechischen Fabeln; aber um desto eher wird es nothwendig, sie sämmtlich anzuführen. Phaedrus (Billig kommt ihm die erste Stelle zu, obgleich vielleicht Caninius Rufus. s. den Martial Lib. III. Ep. 20. und C. Cilius Melissus, s. Heinf. Comment. in Ovid. C. 1101. Ed. Fisch. Lips. 1768. 8. vergl. mit Canegieter's Dissert. de Aviano, C. X. S. 268 u. f. bey s. Ausg. desselben, dergleichen schon vor ihm geschrieben haben, und auch schon Ennius eine Aesopische Fabel in Verse gebracht hatte. C. A. Gellii Noct. Att. Lib. II. c. 29. Seine Fabeln gab P. Pithoeus, Augustod. Tric. 1596. 12. zuerst heraus; und sie sind nachher noch sehr oft, als von Job. Scheffer, Upf. 1663. 8. Von Heine. Holstius, Argent. 1664. 8. Von J. Laurent, c. not. varior. Amstel. 1667. 8. Von D. Hoogstraten, Amst. 1701. 4. mit K. Von P. Burmann, Amstel. 1698. 8. 1718. 8. 1719. 12. Lugd. B. 1727. 4. (D. A.) Von J. C. Schwabe, Halle 1779-1781. 8. 3 B. Von Gab. Brotier, 1783. 12. herausgegeben worden. Uebersetzt in das Italienische von Gio. Cris. Trombelli, Ven. 1735. 8. in Verse; von Luigi Giusti, in dem roten Bde. der Meyländischen Samml. der lat. Dichter, mit ihren ital. Uebersetzungen; von Ant. Migliarese, Neap. 1763. 8. Von Agolino Malespina, Neap. 1765. 4. in Versen: von Nic. Panducci, Viti. 1775. 12. In das Französische: von St. Aubin (eigentlich Louis le Maître de Sacy) Par. 1646. 12. Von dem Abt Prevost, Par. 1702. 12. Von L. Tranquille Denyse, Par. 1708. 12. Von Jean El. Sabre, Par. 1728. 12. Von dem Abt Maupas, Par. 1758. 12. Von P. Allement, Rouen 1758. 12. Auch sind deren in Deutschland gemacht worden, als eine zu Hamburg 1707. und eine von dem Hr. Frz. Mattheska, Dresd. 1751. 8. In das Englische: von Th.

Doße, Lond. 1715. 8. Von Wallen, 1754. 8. Von J. Entf, 1754. 8. Von Chr. Smart, 1765. 8. Von Stirling, 1771. 8. In das Deutsche, von Hartnaccius, Rudolst. 1696. 8. Von einem Ungen. Hamburg, 1707. 12. Von Melander, Essenb. 1712. 8. Von Sal. Franke, Jena 1716. 8. Von M. Kühlen, Halle 1719. 12. Von einem Ungen. Vöngel. 1735. 12. Von einem Ungen. Eisenach 1781. 8. Von J. G. Gerike, Dresd. 1785. 8. in reimfreyer Famen. Auch finden sich einige Fabeln, in Verse übersezt, im Greise, die, so nachlässig auch die Versification ist, immer noch besser, als der ganze Phaedrus übersezt sind. **Kläuterungsschriften:** Eine Abhandlung von Gab. Schumann, in der Neuen Hallischen Acerra philol. 1715. 8. De Phaedro ejusq. Fabulis Diss. Aufl. Ioa. Frd. Christ, Lips. 1746. 8. (Gegen das, dem Phaedrus zugeschriebene Alter). Pro Phaed. ejusque Fab. Apolog. scr. Ioa. Nic. Funek, Lips. et Rint. 1747. 8. (Widerlegung der vorigen Schrift). Ioa. Frd. Christ ad Eruditos quosdam de moribus, simul de Phaedro uberior expositio, Lips. 1747. 8. Saggio sopra Fedro di un Pastore Arcado, Nap. 1780. 8. G. E. Lessings Vermischte Schriften, Th. 2. S. 230. Berl. 1784. 8. und eine Stelle in s. Beitr. zur Gesch. und Litteratur V. S. 54. §. 5. Das Leben ist, unter mehreren, von L. Crusius; in s. Lebensbeschr. röm. Dichter, Th. 1. S. 342 d. Uebers. beschrieben worden; und mehrere litterar. Notizen liefert Fabricii Bibl. Lat. Lib. II. c. 2. B. 2. S. 24. Ausg. von 1772.) — Flavius Avianus (Zu den Zeiten der Antonine, hat 42 Fabeln in Elegischem Stilenmaße hinterlassen, wovon 17 sich in der Deutsch-lat. Ausg. Aesopischer Fabeln, Ulm (1473=1483.) f. finden. Vollständig gab sie, zuerst, Theod. Nullmann, Antw. 1585. 12. und darauf J. Revelet in s. Mychol. Aes. Fract. 1610. 8. c. vetera schol. et notis varior. Die beste Ausgabe ist von Heine. Canegieter, mit einer Dissertat. de aetate et stylo Fl.

Fl. Av. Amst. 1731. 8. und die neueste von C. F. A. Nodel, ebend. 1788. 8. Uebersetzt in das Italiänische hat sie G. C. Trombelli, zusammen mit den Fabeln des so genannten Gabrias, oder Gnasius Magister, Ven. 1735. 8. und in das Französische, der Bruder Julien, ein Augustiner, zus. mit dem Aesop, Lyon 1484. f.) — J. Eitlanus (lms F. 234. Wir wissen von ihm nichts, als daß er Fabeln geschrieben. S. die vorher angef. Dissertat. des Canegietier c. 11 und 12.) — Romulus, (das Zeitalter desselben ist, soviel ich weiß, noch nicht bestimmt; und sein Nahme selbst noch nicht ausgemacht; seine Fabeln, 80 an der Zahl, in Prosa abgefaßt, und, wahrscheinlicher Weise aus dem Phädrus gezogen, sind, in der vorhin angeführten Ulmer Ausg. Aesopischer Fabeln, Lat. und Deutsch; und 60 derselben, aber verstümmelt, in den, von Joh. Fr. Milant herausgegebenen Fab. antiq. . . Lugd. B. 1709. 12. lat. zu finden.) — Der so genannte Anonymus des Nevelet (Unter diesem Nahmen sind 60, in Elegischem Stilbenmaße abgefaßte Fabeln bekannt, welche mit der Aufschrift Aes. Fab. de graeco in lat. trad. . . Rom. 1475. 4. und mit dem Titel, Esopus moralisatus c. Commento optimo, f. l. et a. 1489. 4. Dav. 1489. 4. 1502. 4. und noch ebend. öfterer, (f. Fabric. Bibl. gr. S. 642. Anm. hh. 4te Ausg.) so wie in der Samml. des Nevelet, abgedruckt sind. Uebersetzt sind sie in das Italiänische von Acc. Zuchio (s. den Art. Aesop, S. 45 a.) In das Englische von Winkin de Worde 1503. Sie sind übrigens nichts, als der versificirte, vorher angeführte, Romulus, und ihr Urheber ist schon von Gyraldus (De vit. Poetar. Dial. V. vergl. mit Fabric. Bibl. Gr. S. 649 u. f. Anm. nn. 4te Aufl.) Salo genannt worden.) — Der so genannte Anonymus des Milant (67 Fabeln in Prosa, und eben so, wie die Fabeln des so genannten Romulus, aus dem Phädrus gezogen, oder eigentlich größtentheils nichts als ein verstümmelter Romulus, sind von Joh. Fr. Milant aus einer Handschrift von St. Vossius, in den angef. Fab. ant. . .

Lugd. B. 1709. 12. herausgegeben worden. S. übrigens, wegen dieser drey Schriftsteller, die, in Ansehung ihrer Beziehung auf einander, neben einander gestellt werden mußten, obgleich ihr Zeitalter sehr von einander abweichen mag, S. C. Lessings Beitr. zur Geschichte und Litteratur, I. S. 43 und V. S. 45 u. f.) — Waldo oder Waldo (Seine Rhythmi fabular. sind noch ungedruckt. S. C. Lessings Verm. Schriften Th. 2. S. 250.) — Cyrillus (Auch das Zeitalter dieses Fabeldichters ist unbekannt; aber daß seine 95 Fabeln, ursprünglich, nicht griechisch geschrieben worden, hat H. Eichenburg, im deutschen Museo vom J. 1783. Mon. Aug. wahrscheinlich genug gemacht. Was sich in der Aubertschen Ausgabe des Alexandrinischen Cyrillus dagegen finden soll, ist selbst Fabel. Sie erschienen zuerst in dem Speculo Sapientiae, Par. (1470-1480.) f. und hierauf gab sie Valth. Corder unter der Aufschrift, Apologi morales, Vien. 1630. 12. heraus. Auch sind sie, noch öfterer, als von Georg Bittellhus, mit dem Titel: Specimen sapientiae B. Cirilli episcopi alias Quadripartitus apologeticus vocatus. In cuius quidem proverbis omnis et totius sapientiae claret. f. l. et a. 8. gedruckt. Deutsch, in Prosa und mit dem Titel: „Spiegel der Weisheit, durch kurzweilige Fabeln, viel schöner, sittlicher und Christlicher leere angebende, im iar Christl. M. D. C. C. vß dem latin verrichtet,“ . . . und am Ende heist es: durch Cyrillum, Bischof zu Basel. 4. In deutsche Reime brachte sie Dan. Holzmann, Augsb. 1571. 4. und unter der Aufschrift: Fabeln nach Dan. Holzmann, hat H. Meißner sie, Leipz. 1782. 8. in modernisirter Prose herausgegeben. Uebrigens könnte die Unterschrift der ersten deutschen Uebersetzungen auf den Gedanken bringen, daß ihr Verfasser nicht so wohl Bischof gewesen, als Bischof geheißen, wenn nicht, wie im Föcher gesagt wird, in Grynæi Monument. Basil. ein Basler Bischof, Namens Cyrillus vorkommen sollte.) — Alex. Neßham († 1227. Der Hist. Poetar.

med. aevi des P. Leyser, S. 992. zu Folge, hat er einen Nov. Aesop, und Nov. Avian. handschriftlich hinterlassen.) — Vicentius Bellavacensis, oder von Beauvais († 1264. In f. Speculo doct. rinali, der, unter andern, mit f. Spec. histor. natur. et mor. unter der Aufschrift, Spec. maj. Douai 1624. f. 4 B. gedruckt ist, kommen, im 3ten Buch, Kap. 114 u. f. 29 Fabeln vor, die aber freylich nichts weniger, als eigene Erfindungen sind.) — Adolphus (Seine, ums J. 1215 in Elegischem Sylbenmaße geschriebenen zehn Fabeln, gab Pol. Leyser, in f. Hist. Poetar. med. aevi. Hal. 1721. 8. S. 2008 u. f. heraus.) — Laurent. Vallā († 1457. Seine, im J. 1438 aus dem Aesop, in das Lateinische übersetzten 33 Fabeln, sind, zuerst, bey der ersten Ausgabe von Laur. Abstemit Fabeln, Ven. 1495. 4. und darauf einzeln, Erphor. 1500. 4. Daventr. f. a. 4. Par. 1521. 4. so wie in der Sammlung des Dorpius, Argentor. 1515, 1519. 4. Freft. 1587. 8. gedruckt. Auch ist eine französische Uebers. von Wilh. Lardiss, unter dem Titel, Les Apologues et Fables de Laurens Valle f. l. et a. f. davon vorhanden. Uebrigens gehen mit dem Vallā die Uebersetzer der eigentlichen Aesopischen, oder griechischen Fabeln an.) — Omnibonus Leonicensis, oder Omnibonus aus Lunigo im Venetianischen (Wenn er, dem Jöcher zu Folge, erst 1524 gestorben: so dürfte seine lateinische Uebersetzung von Fabeln des Aesop schwerlich älter seyn, als die folgende vom Ranutius, obgleich Nutrin (f. dessen Diar. praelim. ad Fr. Barbari Epistol. S. 108) u. a. m. (f. Fabric. Bibl. Gr. V. 1. S. 643. Anm. 4te Ausg.) sie dafür erklärt haben. Sie ist, übrigens, nie gedruckt worden.) — Mehrere lateinische, ebenfalls ungedruckte, Uebers. des Aesop von Aeneas Sylvius, Gregor. Corarius und Hermelaus Barbarus werden in dem Catal. Bibl. Vener. St. Michaelis von Vittarelli, so wie in dem Catal. Cod. Mscr. Bibl. Reg. zu Paris, V. IV. N. 8511 eine von einem f. Polenzen angeführt, welche hier zu-

sammen stehen mögen. — Ninnius, oder Ninnius, oder vielmehr, eigentlich Ranutius d'Arezzo (Mit der Aufschrift, Vita Aesopi e graeco latina . . . erschie- nen 96 (S. Phil. Argelati Bibl. Script. Mediol. Mediol. 1745. f. B. 1. S. 544 und 566.) aus dem Aesop, von ihm, in Prosa übersetzte Fabeln, Mehl. 1476. f. und ebend. 1479. f. 1491. f. Ven. 1482 f. Rom 1483. 4. und öfterer einzeln, so wie bey den ersten Ausgaben des griechischen Textes von B. Accursius, obgleich hier an der Zahl hundert, und auch in der oben angeführten Sammlung des Dorpius. Uebrigens sind sie nicht bloß aus dem so genannten Planudischen, oder dem, den ersten griechischen Ausgaben zum Grunde liegenden Texte gezogen, sondern es befinden sich, wenigstens 30 von denen darunter, welche erst Bevelet griechisch herausgab. Schon G. E. Lessing hat dieses, in dem ersten f. Beiträge zur Geschichte und Literatur, S. 61 u. f. ausdrücklich bemerkt; und auch in f. Vermischten Schriften, Th. 2. S. 269 nicht gerade das Gegentheil gesagt, dergestalt, daß ihm in der neuen Ausg. von Fabric. Bibl. V. 1. S. 639 mit sichtlichem Unrecht ein Irrthum Schuld gegeben wird. Eine deutsche Uebersetzung von sieben dieser Fabeln befindet sich in der bekannten Ulmischen Sammlung und den verschiedenen Nachdrucken derselben.) — Bartholomäus Pelusius Justinopolitanus (Gehört in so fern hierher, als er die lateinische Uebers. des Aesop in der griechisch lat. Ausg. desselben, f. l. et a. (Ven. 1498.) 4. fertiggestellt hat. S. Maittaire Annal. Typogr. IV. Th. 2. S. 747. Anm. 4.) — Leonh. Dati († 1472. Von seinen, im Elegischen Sylbenmaße, abgefaßten 40 Fabeln giebt G. E. Lessing, im 2ten Th. f. Vermischten Schriften, S. 260 einige Nachricht.) — Leo Baptista Alberti (1480. Seine hundert lateinische Fabeln, sind, so viel ich weiß, nie in der Ursprache, wohl aber italienisch von Cosmo Bartoli, in den, von ihm herausgegebenen Opusc. morali . . . di L. B. Alberti, Ven. 1568. 4. gedruckt. Fran-

zöfisch von L. Pompe und ital. sind sie, Par. 1693. 12. und Deutsch 65 davon, durch H. Meißner, in dem ersten Stück der Quartalschrift für ältere Litteratur und neuere Lectüre, Leipz. 1783. 8. nebst einigen Nachrichten von dem Leben desselben, aus Vasari, und Raph. du Fresno gezogen, erschienen.) — Franc. Pfeffelphus († 1480, Philolphi Poetae clariss. Fabul. Ven. 2480. 4. So werden seine Fabeln im Waillet, No. 1228 angeführt. Eine französische Uebersetzung derselben von Bellegarde und Vaudouin findet sich bey den Fables d'Esopé . . . Par. 1703. 12. 2 B. und aus dieser sind sie wieder, Kopenh. 1781. 8. ins Deutsche übersezt. Gellert, in der angef. Abhandl. S. 70. d. U. rühmt diese Fabeln, aber, nach den Satiren des Verf. zu urtheilen, kann wenigstens die Latinität nicht sonderlichen Werth haben. Eine Abhandl. über sein Leben und seine Schriften von Joh. Heinr. Topprius, findet sich im 5ten B. S. 322. der Miscell. Lipsiens. Lipz. 1717. 8. — Laurent. Abstemius (oder wie in den Menagian. B. III. S. 401. aber fälschlich behauptet wird, Devllaqua. Von seinen, unter dem Titel Hecatomythiura gedruckten Fabeln, erschien das erste hundert, woben sich, wie gedacht, die Fabeln des Aesop finden, Ven. 1495. 4. 1499. 4. und das zweyte, ebend. 1505. 4. Zusammen sind sie, ebend. 1519. 4. Strassb. 1522. und mit mehreren zusammen, Par. 1529. 8. Lyon 1534. 8. 1536. 8. 1544. 8. so wie in der Neveletschen Sammlung, Heydelsb. 1610. 8. gedruckt. Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet.) — Aldus Manutius (Wenn er gleich selbst, weder Fabeln geschrieben, noch eigentlich übersezt hat: so war er doch Verbesserer der lateinischen, bey s. Ausgabe des Aesop, Ven. 1505. f. beständlichen Uebersetzung.) — Seb. Brandt († 1630. Auch er muß in so fern zu den lateinischen Fabeldichtern gerechnet werden, als eine lateinische Ausgabe des Aesop, unter dem Titel: Esopi Apologi s. Mythologi, cum quibusdam carminum et fabularum additionibus Sebast. Brant, f. l. et

a. 4. in der Bibl. Uffenb. B. 2. Anh. S. 116, mit R. und seine andre, mit der Aufschrift: Mythologi Esopi clarissimi fabulatoris . . . per Seb. Brant nuper revili; additisque per eum ex variis autoribus centum circiter et quadraginta elegantissimis fabellis, facetiis dictis et versibus, ac mundi monstrosos compluribus creaturis, Bas. 1501. f. in dem Catal. des livres imprimés de la Bibl. du Roy, Belles Lettres, B. 1. N. 6536. so wie in der 4ten Ausg. von Fabricii Bibl. Gr. S. 641. Anm. obgleich, ebend. S. 655. Anm. w. w.) mit einem etwas veränderten Titel angeführt wird. Da ich keine ausführliche Beschreibung dieser Ausgaben kenne, und sie auch nicht gesehen, so weis ich indessen nicht zu bestimmen, was unserm Brandt eigenthümlich davon gehöret. Aber wohl sind Fabeln, von ihm ins Deutsche übersezt, als zweyter Theil, bey der Ausgabe der Ulmer Uebersetzung des Aesop, oder vielmehr, des Romulus, Strassb. 1508. f. Trib. 1555. 4. Trib. 1680. 8. f. l. 1616. 8. vorhanden.) — Gab. Faernus († 1561. Seine hundert Fabul. ex veteribus auctoribus depromptae, in Versen, erschienen, dem Monnoye zu Folge, s. Waillets Jug. des Savans, B. IV. Th. 1. S. 253. Amst. 1725. 12. bereits Rom 1515. 4. Gewöhnlich aber wird die römische Ausg. von 1564. 4. für die erste angesehen. Sie sind nachher noch sehr oft, als Ant. 1567. 12. Rost. 1569. 8. Lipz. 1618. 8. Lond. 1672. 8. Brux. 1682. 12. und mit s. übrigen Gedichten, Par. 1718. 4. 1730. 4. gedruckt. In das Französische übersezte sie Ch. Perrault, Par. 1699. 12. in Versen, und auch von dieser Uebersetzung sind mehrere Auflagen als Par. 1708. Amst. 1718. 8. so wie, mit bezgedrucktem lateinischen Texte, Lond. 1743. 1764. 4. gemacht. Eine andre, sechz. Uebers. in Prosa gab Louis Tranquille Denyse 1699. 16. heraus. Italienisch von G. E. Trombelli, Ven. 1736. 8. Englisch, 1741. 8. Daß er den Phaedrus gar nicht einmahl gekannt, zu geschweigen ausge-schrie.

schreiben oder nachgeahmt habe, wie es de Thou, Hist. lib. 34. S. 582. V. V. Ausg. von 1609. 12. behauptet, hat Perroult, in der Vorrede zu seiner Uebersetzung zu erweisen gesucht. S. übrigens den Gaddius de Scriptor. non eccles. V. 1. S. 191. und den Ol. Vorrichius, De Poet. Lat. S. 98.) — Wilh. Goudanus, Hadr. Barland, Wilh. Hermann, Erasmus, Angel. Politianus, Petr. Erinitus, fasse ich hier zusammen, da Mart. Dorpius ihre, in Prosa abgefaßten Fabeln, nebst den Fabeln des Alkæmus, Strassb. 1515. 4. 1519. 4. Lips. 1517. 4. 1532. 8. herausgegeben hat. Uebrigens f. wegen dieser Samml. Freytags Adpar. liter. V. 1. S. 75. — Joach. Camerarius (1574. Seine prosaische Uebers. der Fabeln des Aesop, und einige eigene Erzählungen von ihm, sind, Leipz. 1539. 1564. 1570. 1589. 8. gedruckt. Eine Auswahl davon, mit Anm. von Chr. Daurmius, erschien ebend. 1679. 1708. 1752. 8. Nachr. von dem Verf. geben unter andern Doppelmayers Histor. Nachr. von Nürnberg. Mathemat. S. 64 u. f. und Adami Vir. Philos. Germ. S. 119.) — Hier. Ossius (Fab. Aes. carmine eleg. redditae, Viteb. 1564. verb. Frestr. 1574. 8. Sein Leben findet sich in J. C. Zeimers Vir. Professor. Jenens. Jen. 1711. 8.) — Joh. Vossius (Aesopi Phrygis fabulae, latine redditae, et iconibus ornatae; accesserunt Joannis Vossii Germershemii epigrammata in singulas fabulas. Frestr. ad Moen. 1566. 8. Mit diesem Titel ist Vossius Arbeit in dem Catal. des Livres imprimés de la Bibl. du Roy. Belles Lettres, V. 1. S. 599. No. 6540. angeführt. S. übrigens Adami Vir. Medicor. S. 331.) — Wilh. Cognatus, eigentlich Cousin (In f. Sylva Narration. Bas. 1567. 8. enthält das erste Buch Apologos cum suis interpretationibus. Ob deren sich schon in der ersten Ausgabe, Lugd. 1548. 12. finden, weiß ich nicht.) — Luc. Vossius († 1582. Metrische Fabeln, Argent. 1575. 8.) — Fabius Paulinus (C. Fabul. ex antiquis scriptor. acceptae, et graecis

latinisque tetrastichis explicatae a Fabio Paulino Urinensi . . . Ven. 1587. 12. Unter dieser Aufschrift ist das Werk in dem oben angeführten Verzeichniss der K. Franz. Bibl. V. 1. S. 602. No. 6591. so wie in Christs Catal. II. S. 257 zu finden. Auch kommt es in der Bibl. Pinell. vor.) — Joh. B. Argonius, Marc. Ant. Fiducius, Alex. Paulinus, Leonh. Gor. Carga, Franc. Amulius und Jan. Dom. Caneianus gehören in so fern zusammen, als ihre Fabeln, in einer Sammlung, Ven. 1592. erschienen. Vermehrt mit den Fabeln des Sabinus († 1560), des Lucanus, Joh. Vossius, Luc. Vossius, des folgenden Pant. Candidus, gab sie Joh. Schultze, unter dem Titel Mytholog. metrica et moralis, Hamb. 1698. 8. heraus. — Pantaleon Candidus oder Weiße (CL. Fab. carminibus explicatae, Frestr. 1604. 12. Nachr. von ihm in Adami Vir. Theol. Germ. S. 778.) — Joh. Walch, oder Grassius († 1623. Decas fabular. humani generis sortem, mores, ingenium, inventa atque opera, cum ad vivum, tum mythologicè adumbrantium . . . Argent. 1609. 4. Auch befindet sich bey diesen Fabeln noch eine Untersuchung über den Ursprung der Buchdruckerey.) — Joh. Mohermann (Apologi Creaturar. f. fabulae versibus expressae, Antv. ap. Chr. Plant. f. a. 4. mit Kupfern.) — Carl Ittenhoff (Metrische Fabeln, Frestr. 1615. 8.) — Casp. Barth (Fabular. Aesopiar. Lib. V. Frestr. 1623. 8. metrisch.) — Jacq. Mezger († 1653. Apol. Phaedri . . . Divion (1643.) 12. Französisch übersetzt, Par. 1685. 12.) — Franc. Marazani (Fab. Aes. selectae et alior. carmine elegiaco, Brix. 1669. 12.) — Pompei. Sarnelli (Bestiarum schola ad homines erudiendos ab ipsarum natura providè instituta et ab Aesopo Primnellio e Marianopoli decem et centum lectionibus explicatae, Ces. 1680. 12.) — Franc. Vellus, oder Velli (Seine, in Elegischem Golbenmaße abgefaßten 12 Fabeln erschienen in den Arcadib. Nadiſti Man-

Mantinei, Rom. 1741. 8. und einzeln, ebend. 1779. 8. Auch sind sie in den Nov. litterar. Lips. vom J. 1742 befindlich.) — Joh. Friedr. Christ (Fabular. Veter. Aesopiar. Lib. II. Lips. 1748. 4. 1749. 8.) — Frz. Jos. Desbillons (Von seinen, jetzt in 15 Bänder abgetheilten 520 Fabul. Aesop. erschienen zuerst 5 Bänder, Glasg. 1754. 8. Verm. mit 5 Bändern, Par. 1756. 8. Vollständig und verbessert, Mannh. 1768 und 1780. 8. 2 B. mit K. Mit einer frzsch. Uebers. von ihm selbst, Straßb. 1779. 8.) — Joh. Casp. Malsch (Fabul. Freft. 1769. 8. — — Ferner finden sich einzelne Fabeln in den, bey dem Art. Erzählung, angeführten Gestis Romanor. In dem Rudimento Novitor. Lub. 1475. den, bey dem Art. Scherzhast, angezeigten Facetis des Poggius, Deibel, u. a. m. so wie, in den lateinischen Gedichten mehrerer Dichter und auch in verschiedenen Zeitschriften, als in den Annal. litter. Helmstad. Monat Jun. 1789 u. d. m. — — **Sammlungen lateinischer Fabeln.** Ohngeachtet deren bereits verschiedene angezeigt worden, und alle sich schwerlich anzeigen lassen dürften: so mögen einige denn doch hier eine Stelle einnehmen. Die älteste, mir bekannte, ist, obgleich ohne Zahrszahl, und mit einer deutschen Uebersetzung und Titel gedruckt, die bekannte Ulmer (1476-1483.) f. Sie enthält die achtzig prosaischen Fabeln des Romulus, die Elegischen Fabeln des so genannten Neveletischen Anonymus; siebzehn, welche extravagantes (mitlau-fende) heißen; siebzehn von der Uebersetzung des Rimicius; siebzehn Fabeln des Avianus, und drey und zwanzig Fabeln, oder vielmehr Hiftörchen, aus dem Aesopius, Dalgamus und Poggius. Daß der lateinische Text aus einer gleichzeitigen und den folgenden Ausgaben der deutschen Uebers. weggeblieben, ist bekannt; aber, daß er, zugleich, auch besonders abgedruckt worden, daran läßt sich kaum zweifeln (S. G. E. Lessings Beitr. zur Gesch. und Litteratur, I. 76.) Und dieses ist um desto wahrscheinlicher, da es Uebersetzungen dieser Sammlungen in mehr,

als eine der neuern Sprachen giebt. Einer, wahrscheinlicher Weise nach eben dieser Sammlung gemachten, englischen, welche wieder aus einer französischen gezogen worden, gedenkt Warron (Hist. of Engl. Poetry B. 3. in der Abhandl. über die Gesta Romanor. S. LXXIV.) Und noch wahrscheinlicher ist die spanische Sammlung: Quatro Libros de las Fabulas de Esono, las extravagantes, otras de la translation de Remigio, las de Aviano, las collectas de Alfonso y Poggio . . . traducidas y colegidas por D. Henrico Infante de Aragon, por Freder. Alem, Burgos 1496. f. aus eben dieser Quelle geschöpft. Das extravagantes auf dem Titel berechtigt zu dieser Muthmaßung. Auch scheinen mehrere lateinische Auflagen dieser Sammlung vorhanden zu seyn. Diejenige, welche dem Titel führt: Vita et Fab. lat. per Rimicius et Avienum, cum fabulis dictis extravagantibus et collectis tam carmine et prosa per Gerardum Leeu in oppido Goudensi 1482. 4. (S. Catal. Bibl. Bodl. B. 1. S. 16. Art. Aesop) wird durch den Gebrauch eben dieses Wortes (extravag.) als eine solche characterisirt, obgleich der Titel einer, von eben dem Verleger gedruckten, in dem Verzeichniß der K. Franz. Bibl. Belles Lettres, B. 1. S. 602. No. 6592. auf folgende Art angeführt wird: Dyalogus creaturarum, moralizatus omni materie morali, jocundo et edificato modo applicabilis, fabulis plenus 1481. 4. Wenn, in dessen, beyde auch nicht ein und dasselbe Werk sind: so gehört die letztere doch wenigstens, als eine besondere Sammlung hieher. — Die, mit S. Brands Zusätzen, zu Basel 1501. fol. gedruckte, eben so wie die, von Mart. Dorpius gemacht, Straßb. 1515. 4. sind bereits vorher angeführt. — Aesopi Fab. ac diversorum elegantissimor. Author. Apologi . . . Ant. 1521. 4. — Aesopi et alior. Fab. Bas. 1526. 8. und verm. mit den Fabeln des Abstemius, Lugd. B. 1534. 8. — Aesopi Phry-

gis vita et Fab. a viris doctissimis in linguam lat. versae, inter quos L. Valla, A. Gellius, D. Erasmus, aliique c. fabellis tribus adjectis ex Politiano, Crinito et Mantuano, Par. 1527. 8. Verm. mit den Fab. des Abstemius, ebend. 1536. 8. und mit neuern Zus. und dem Titel: Aesopi Phr. vita et Fab. a viris doctis in latinam ling. conversae; apologi ex chiliad. adagior. Erasmi, ex Lamia Politiani, Crinito, Ioa. Ant. Campano, Gellio, Gerbellio, Mantuano et Horatio; fab. Aniani, Adr. Barlando et Guil. Hermanno interpretibus; fab. it. Laur. Abstemii, Par. 1545. 8. — Viridarium moralis Philosophiae, per fabulas animalibus brutis attributas traditae, iconibus artificiosissime in aes insculptis exornatum, Col. 1594. 4. Den Inhalt des Werkes weis ich nicht genauer zu bestimmen. Auch scheint es schon älter zu seyn, wenigstens kommt eine französische Schrift, mit dem Titel: La destruction des vices et enseignement des vertus moralizé, trad. du latin en françois, Par. 4. vom J. 1505 in dem Verzeichniß der K. Franz. Bibl. Belles Lettres, V. I. C. 602. No. 6593 als eine Uebersetzung desselben vor. — Fabulae varior. Auctor. nempe Aesopi Fab. gr. lat. CCXCVII. Aphthonii Soph. Fab. gr. lat. XL. Gabriae Fab. gr. lat. XLIII. Babriae Fab. gr. lat. XI. Accedunt Anonymi veteris Fab. lat. carmine redditae LX. ex exfoletis edit. et cod. Msscript. luci redditae. Haec omnia ex Bibl. Palatina; Adji. insuper Phaedri Fabul. XC. Avieni Fab. XLIII. Abstemii Fab. CXCVIII. op. et stud. II. Nic. Neveleti . . . Freft. 1610. 8. und mit etwas veränderten Titel, ebend. 1660. 8. — Die Schulische Mythol. metrica, Hamb. 1698. 8. ist bereits vorher angeführt. — Fabul. ant. ex Phaedro fere servatis ejus verbis desumptae, et soluta oratione expositae. Acced. Romuli Fab. Aesopinae; omnes ex Msscriptis. depromptae, et adjectis notis editae, cura Io. Fred.

Nilant. Lugd. B. 1709. 12. — Uebrigens sind noch öfterer griechische Fabeln, mit neuen lateinischen Uebersetzungen herausgegeben worden, als Aesopi Fab. sel. (39) Aboae 1669. 8. mit einer lat. Uebers. von Joh. Gezel: LX Aes. Fab. sel. Lond. 1685. 8. mit einer dergl. Uebersetzung von G. Sylvanus; Fabular. Aesop. Delectus, Oxon. 1698. 8. (158) von A. Alfop, mit einer metrischen Uebers. verschiedener von dem Herausgeber; auch Joh. Hudson hat, bey s. Ausg. des Aesop, Oxon. 1718. viele von neuem übersezt, u. a. m. —

Fabeln in italienischer Sprache: Ungeachtet die frühern derselben nichts als Uebersetzungen, und als solche, schon bey dem Art. Aesop, und auch zum Theil vorher, angeführt sind, so werden umständlichere Nachrichten von ihnen doch hier an ihrer Stelle stehen. Accio Zuccho (Seine Summa . . . in Aesopi Fabulas Interpretatio per Rhythmos in libellum Zuccharinum inscriptum, contexta . . . Ver. 1479. 4. ist, wie gedacht, nichts als eine Uebersetzung des so genannten Neveletischen Anonymus. S. den Art. Aesop, S. 45. a.) — Trane. Zuppo (Favole d'Esopo tradotte in volgare, con allegorie ed esempi antichi e moderni . . . Nap. 1482. f. 1485. f. Aguil. 1493. f. mit Kupf. Ven. 1533. 8. Mehrere Nachrichten von dem Werke finden sich, unter andern, in A. Bayers Memor. historico-crit. libror. rarior. . . . Dresd. 1734. 8. S. 37.) — Favole d'Esopo, Mil. 1504. 4. — Michaelae Tramezzino (Favole di Esopo frigio, prudente e faceto Favolatore, alle quale di nuovo sono aggiunte molte altre d'alcuni belli Ingegneri . . . Vin. 1545. 8. 1575. 16. 1588. 8. 1607. 8. 1660. 12. Diese Sammlung, wenigstens in den letztern Ausgaben, besteht aus vier hundert Fabeln, und scheint die Arbeit mehrerer zu seyn; sie ist in Prosa.) — Giul. Landi (Le Favole di Esopo, Ven. 1567. 8. Auch hat er das, dem Planudes zugeschriebene Leben des Aesop, Mil. 1550. 1561.

1561. 8. überseht herausgegeben.) — **Mic- tro Targa**, eigentlich **Ces. Pavese** (Cento e cinquante Fav. tratte da diversi autori, e ridotti in versi e rime, Ven. 1569. 12. mit R. Und mit dem Titel, Il Targa dove si contengono etc. . . ebend. 1575. 16. mit R. Sie sind in Octa- ven abgefaßt.) — **Giov. Mar. Verdizotti** (Cento favole morale de i più illustri antichi e moderni autori greci e la- tini, scielte e trattate in varie ma- niere di versi volgari, Ven. 1570. 1586. 1599. 4. 1677. 8. mit R.) — **Giul. Ces. Capaccio** (Apologi e favole raccolte . . . e fatte in versi volgari, con la giunta delle dicerie morali, Nap. 1602. 8. Ven. 1619. 4. mit R.) — **Bernardino Baldi** (+ 1617. Seine, in Prosa geschriebenen Fabeln brachte **Giov. Mar. Crescimbeni**, unter dem Titel Apo- logi in das Madrigalsche Sylbenmaß, und **Malatesta Strinati** fügte die Mora- len hinzu, Rom 1702. 12.) — **Carlo Cassarelli d'Agobbio** (Insalata Mescolan- za . . . che contiene favoli, Esemp- pi, facezie e morri, cavati da diversi autori, e ridotti in ottava rima, di- visi in sette Centurie . . . Bracc. 1621. 4.) — **Veneroni** (Scelta di Favole ita- liane e francesi . . . Par. 1695. 12.) — **Aug. Mar. Ricci** (Le favole greche d'Esopo volgarizzate in rime anacreon- tiche toscane in un ragionamento sopra Esopo, e le di lui favole . . . Flor. 1736. 8. Ven. 1737. 8. Es ist die so genannte Planubische Sammlung; und mit dem Text, so wie mit den La- teinischen, aus dem Griechischen gezogenen Fabeln des **Phädrus** und **Avianus**, abge- druckt.) — **Gian. Cris. Trombelli** (Fa- vole . . . Bol. 1739. 8. Seine Uebers. des **Babrius**, **Phädrus**, **Avianus** und **Faernus** sind bereits angeführt. — **Raccolta** di diverse favole . . . disegn. ed in- cise in ramo da **Giov. Fossati**, Ven. 1744. 4. mit R. Es sind ihrer zwey hundert und sechzehn, in Prosa, nebst einer profaischen, französischen Uebers. setzung derselben.) — **Nic. Castelli** (Dop- pia Centuria di Favole d'Esopo e

d'altri . . . Freff. f. a. 8.) — **C. Gol- doni** (Cento favole d'Esopo e di altre autori, ridotti in versi italiani . . . Mod. 1756. 8. — **Roberti** (Favole settante Esopiane, con un discorso . . . Bon. 1773. 8. und unter dem Nahmen, **Grazigo**, Centuria di Favole, Tor. 1778. 12. und noch eine Centu- ria, ebend. 1780. 8.) — **Favole d'E- sopo**, volgarizzate da Autore antico, Fir. 1778. 12. (Die Uebers. soll von ei- nem Mönche aus dem vierzehnten Jahr- hundert seyn.) — **Gian. C. Passeroni** (Favole, Mil. 1785 n. f. 8. 6 Th.) — **Lor. Pignotti** (Favole e Novelle, Lucca 1785. 8. Dieses ist bereits die fünfte Ausgabe; der Fab. in sind nur vierzig.) — **Giac. de Coureil** (Favole nove ed altre poesie, Pisa 1787. 8.) — **Georg. Bertola** (Raccolta di Favole . . . bey s. Saggio sopra la Favola, Bass. 1788. 8.) — **Luigi de' Noli Desini** (Favole . . . Rom. 1790. 8. Es sind ihrer 62 in verschiedenen Sylbenmaßen, und mit vieler Leichtigkeit geschrieben.) — — Uebrigens gehört zu den italienischen Fa- belbüchern, noch in gewisser Art, **Bern. Desini**, wegen s. Apologi nelle quai si scuoprano li abusi, schiochezze, superstizioni, errori, idolatrie ed im- pietà della Sinagoga del Papa, e spe- cialmente de suoi Preti Monaci e Frati (Gen.) 1554. 8. ob solche gleich nicht eigentliche Fabeln enthalten, sondern nur aus Erzählungen bestehen. Ueber- setzt sind sie in mehrere Sprachen, als in das Lateinische, von **Seb. Castellio**, f. l. et a. 8. In das Franz. (Genf) 1554. 8. In das Deutsche, von **Chr. Wirsung**, das erste Buch, f. l. 1557. 4. Alle fünf Bücher, f. l. 1559. 4. und zum Theil bey der Uebers. von **Heinr. We- bels Facet**, Frankft. 1589. 8. 1606. 8. Auch eine holländische Uebers. ist davon vorhanden. S. übrigens C. 3. Id- gels Geschichte der komischen Litteratur, B. 2. S. 130 u. f. und seinen Artikel im Bayle.) — —

Fabeln in spanischer Sprache:
Die früheste, aus dem Lateinischen gezo-

gene Sammlung ist vorher bereits ange-
zeigt. — Einer, wie es scheint, ähnlis-
chen, zu Sevilla 1535 gedruckten, ge-
denkt Greg. Mayans in s. Vida di Mig.
Cervantes S. 47. S. 38 vor der Unster-
dummer Ausg. des D. Quirote. — Sim.
Abril (Fabulas de Esopo, en latin i
romance, traducidas del Griego . . .
Zar. 1575. 8. 1647. 8. Die Uebers. ist
buchstäblich getreu.) — Romero de Ze-
veda (Las fabulas de Esopo y otros . . .
Sev. 1590. 8. Die Uebers. ist in Versen;
aber nach dem Lateinischen gemacht.) —
Sebast. Mey (Fabulario en que se con-
tienen fabulas y cuentos diferentes,
algunos nuevos; y parte sacados de
otros autores . . . Val. 1613. 8.) —
Ant. de Arte y Villafraña (Von ihm soll
eine Uebersetzung der Aesopischen Fabeln,
Sev. 1714. 8. vorhanden seyn.) — Th.
Priarte (Fabulas literarias, Mad. 1782. 4.
Deutsch, von J. S. Vertuch, Leipz. 1788.
8.) — Auch soll Fel. Samaniego deren noch
geschrieben haben, von welchen ich aber keine
nähere Auskunft zu geben weiß. —

Fabeln in französischer Sprache:
Daß die Franzosen sehr frühzeitig, und
sehr viele Uebersetzungen der griechischen
und lateinischen Aesopischen Fabeln haben,
ist bereits bey dem Art. Aesop bemerkt
worden. Diese übergehe ich hier, so wie
die Fableaux ou Contes, weil diese be-
reits bey dem Art. Erzählung, S. 124 b.
angeführt worden sind. Jean de Meun
(In einer handschriftlichen, unter der
Aufschrift L'apparition de l. de Meung
auf der Königl. Preuss. Bibl. befindlichen
Sammlung, findet sich eine Fabel, Le
palmier et la Gourde (Gourde, Ca-
lebasse) die so großen Werth haben soll,
daß der Verf. der Fable. nouv. . . Par.
1744. 12. deswegen, in seinem Discours
sur la Fable. S. 15 diesem bekannten
Dichter auch einen Platz unter den Fabu-
listes franc. eingeräumt hat. Ob sie
nicht in den Loix des Trepasés . . .
1484. 4. eben dieses Verf. abgedruckt
ist, muß ich dahin gestellt seyn lassen. —
Audin (Fables her. P. 1548. 12. 2 B.
Uebrigens giebt Gellert, in der angef. Ab-

handl. S. 77. d. u. die, gewöhnlich
dem Bruzen de la Martiniere zugeschrie-
benen Fables heroiques, Amst. 1721. 8.
2 B. mit K. für eine bloße neue Ausg. dieser
Fabeln aus, welches ich, da ich jene nicht
gesehen, nicht entscheiden kann.) —
Franc. Habert (1561. Goujet, der in der
Bibl. franc. V. 13. S. 8. u. f. das Leben
des Habert eben so langweilig erzählet, als
Habert gewöhnlich dichtet, gedenkt seines
Recueil des fables zwar nicht; aber sie
sind deswegen denn doch nicht minder der
bessere Theil s. W.) — Pontus du Thoard
(Douze Fables de fleuves et de fon-
taines . . . Par. 1586. 12. Das Le-
ben des Verf. erzählet Goujet, a. a. O.
V. 14. S. 34 u. f.) — Et. Perret (XXV
Fables des animaux, vray miroir
exemplaire, où l'on pourra voir la
conformité de la personne vivante se-
lon les sensualitez charnelles, aux
animaux et bestes brutes, composées
en vers . . . Delf. 1618. f. mit K.) —
Jean de la Fontaine († 1694. Fables
choisies mises en vers, Par. 1668. 4.
Der zweyte Theil 1679. 4. Der dritte
1693. 4. Unter den vielen, vollständigen
Ausgaben, ist die mit den Bemerkungen
von Coste, 1757. 12. eine der besten;
Mit einigen hundert Kupfern gab Montes-
quieu sie, P. 1755; 1759. f. 4 B. heraus;
und ganz in Kupfer gestochen, der Wert
durch Montulay, die Figuren durch Ges-
sard, erschienen sie, Par. 1766 u. f. 8.
6 Bde. In lateinische Verse übersetzt,
Trev. f. a. 8. In deutsche Reime, von
Balth. Nitsch, Augsb. 1780. 8. und
Fabeln nach dem La Fontaine 1779. 8.
mit K.) — Marie Catherine Hortense
des Jardins de Willibieu († 1683. Fables
ou Histoires allegoriques, Par. 1670.
12. Ob dieses, indessen, die erste Aus-
gabe ist, weiß ich nicht. Ein Rec. de
Poésies von ihr, erschien bereits 1663. 12.
und ihre Oeuvr. 1664. 12.) — Ant. Fé-
retier († 1695. Fables morales et nouv.
Par. 1671. 12. Dresd. 1779. 8. auch
bey s. Essai de lettres famil. P. 1695.
12. Es sind ihrer funfzig, und in Vers-
sen.) — L. G. Desmays (L'Esope du
temps

tems. Par. 1677. 12. — Magdalena Ceuderi († 1701. Nouvelles Fables en vers, Par. 1685. 12.) — Eustache le Noble († 1711. Contes et fables avec le sens moral, Par. 1699. 8. Brux. 1707. 12. 2 B. Ursprünglich sollen sie in f. Ecole du monde, ou instruction d'un pere à son fils, deren erste Ausgabe ich nicht anzugeben weiß, die aber zuletzt Liege 1762. 12. 6 B. gedruckt ist, erschienen seyn, so wie sie in f. Oeuvr. Par. 1718. 12. 19 Bde. unter der Aufschrift, Esprit d'Esopé befindlich sind. Uebrigens hat er auch noch einen Arlequin Esopé, zur Nachahmung der fables d'Esopé, des Bourlault (s. die Folge) geschrieben.) — Vaudin (Fables div. en quatre vers, Par. 1707. 12. obl.) — J. G. de Muisseau (Fables nouvelles en vers, Haye 1707. 8. Ultr. 1714. 8.) — Ant. Houdard de la Motte († 1731. Fables nouv. ded. au Roy, avec un discours sur la Fable, P. 1719. 4. mit R. und im 9ten Th. f. Oeuvr. Par. 1754. 12. Deutsch, in elenden Versen, Zist. 1736. 4. Sie veranlaßten zu ihrer Zeit einige Spöttereien. Der bekannte Gaccon gab Les fables de Mr. H. de la M. traduites en vers franc. Au Café du Mont Parnasse (f. a.) 8. heraus; und Gualtier schrieb, bey dieser Gelegenheit, f. Momus le Fabuliste.) — Ant. Louis Le Brun († 1743. Fables, P. 1712. 12. 1722. 12. 1757. 12.) — Henr. Richer († 1748. Fabl. nouv. mises en vers. . . Par. 1729. 8. ebend. 1748. 12. 2 B.) — M. Launay († 1751. Bey f. Lustspiel, La verité Fabuliste, Par. 1731. 12. und im 3ten B. des Nouv. Theatre franc. Utr. 1732. befinden sich funfzig Fabeln in Versen.) — Abr du Sarn (Fables . . . Par. 1740. 12.) — D. D. E. P. D. C. (Fabl. nouv. . . avec un examen critique (welches aber nicht sehr kritisch ist) des principaux Fabulistes anc. et mod. Par. 1744. 12.) — Jean Gres. Dreur du Radier (Fables . . . Par. 1744. 12.) — d'Ardenne (Rec. de fables, nouv. preced. d'un discours sur ce genre de Poésie, P. 1747. 12.

und im 1ten Bde. f. Oeuvr. posth. Marf. 1747. 12.) — Chr. Et. Besselier († 1763. Fabl. nouv. . . Par. 1748. 8. mit R.) — Pierre de Fresnay (Mythol. ou Rec. de fables grecques, esopiques et sybariques. Orl. 1750. 12. 2 B. in Versen.) — Lud. Muralet (Fabl. nouv. choisies, Berl. 1753. 8.) — Jean P. Aubert († 1775. Fabl. nouv. div. en VI. livres. Par. 1756. Verm. und mit einem Discours sur la maniere de lire et de reciter les fables, ebend. 1762. 12. In acht Büchern, ebend. 1774. 8. 2 B.) — Nic. Grozeller (Fabl. nouv. div. en VI. Liv. Par. 1760 und 1769. 12.) — W. Ganneau (Fabl. nouv. P. 1760. 8.) — Jacq. Veras (Fables nouv. P. 1769. 12. Es soll, indessen, eine frühere Ausgabe davon vorhanden seyn.) — W. Barbe (Fables nouv. P. 1762. und unter dem Titel, Fables et Contes philosophiques, ebend. 1771. 12.) — Ein Ungeannter (Rec. de Fables, Contes, Epigr. Haye 1767. 12. — Jean Fontaine (Fables et Contes moraux, P. 1769. 8.) — E. Chambaud (Fables choisies . . . P. 1769. 12. Ob diese Fabeln eine eigne Arbeit des genannten Herausgebers, oder aus andern gezogen sind, weiß ich nicht zu bestimmen.) — Cesar de Missy († 1775. Paraboles ou fables et autres petites narrations d'un citoyen de la Republ. chretienne du XVIII. siecle, mises en vers, Londr. 1769. 1770. 1776. 8. Nachr. von dem Verf. finden sich unter andern, in W. Bowyer's Biograph. and litter. Anecd. . . Lond. 1782. 4.) — El. Dorat († 1780. Fables ou Allegories philos. Par. 1771. 8. 1774. 8. mit R. Unter der Aufschrift Tales and Fables erschien eine englische Nachahmung davon, Lond. 1788. 4.) — Boissard (Fables P. 1774. 8. Verm. mit einem 2ten B. ebend. 1777. 8.) — Bart. Imbert (Fables, P. 1774. 8.) — Le Monnier (Fables, Contes et Epitres, P. 1774. 8.) — De la Ferriere (Fables. Par. 1776. 8. in vier Büchern.) — Gres. Willemain d'Yvancourt (Fables. Par.

1777. 8.) — Marcel (Fables nouv. P. 1778 und 1781. 8.) — Merard de St. Just (L'occasion et le moment, ou les petits riens, P. 1782. 12. besteht größtentheils aus Fabeln.) — Ungen. Fables et disc. en vers, P. 1783. 12. — Vally (Fables nouv. Par. 1784. 12.) — Didot (Essai de Fables nouv. Par. 1786. 8.) — Gobert (Fables nouv. Par. 1786. 8.) — Außer diesen finden sich deren noch in den Lustspielen des Bourjault, Les Fables d'Esoppe und Esoppe à la Cour im 3ten Th. f. W. Par. 1725. 12.) — in den Oeuvr. de Piron, P. 1776. 8. 7 B. — in den Poésies de Mr. Fleury, Amst. 1769. 12. — in den Nouv. Opuscules de Fentry, P. 1778. 8. (so genannte Fables belgiques.) — in den Poés. div. du Chev. Hoffmann, Nancy 1785. 12. — in dem 5ten Th. der Oeuvr. badines de Mr. Cazotte, Lond. 1788. 12. 7 B. (6 an der Zahl) so wie in den Almanacs des Muses von Sautereau de Bellevaud — Zumarès — Mercier — Drobecq — Baureux — Dourneau — Selis — Renée — Giletand u. a. m. — **Sammlungen**, so wohl von Übersetzten, als originalen Fabeln: Fables et Contes, avec un discours sur la Littérature allemande, Par. 1754. 12. (von Boulanger) — Fables et Contes de MM. Moir et Gellert, trad. par (Cl. Franc.) Rivery († 1758) Par. 1754. 12. — Le Poète des enfans, ou choix des meilleurs Fabulistes franc. Liege 1767. 8. 2 B. — Fables allemandes, Par. 1770. 8. — Le Fablier franc. Par. 1771. 12. — Fables allemandes et Contes franc. en vers, avec un essai sur la Fable, Par. 1772. 8. 2 B. — Fabeln in prose et en vers, trad. de l'Allemand. Winterthur 1780. 8. mit K. — Choix des plus belles fables qui ont paru en Allemagne, p. M. Binninger. Kehl 1782. 8. — Die besondern französischen Uebersetzungen einzelner, englischer, oder deutscher, Dichter werden bey ihren Titeln vorkommen, — und die französi-

schen Nachahmungen orientalischer Fabeln sind bereits vorher angezeigt. —

Aesopische Fabeln von englischen Dichtern: Das schon zu K. Alfreds Zeiten, eine Sammlung Aesopischer Fabeln vorhanden gewesen, davon hat Warton in den Emendations and Additions zu s. Geschichte der engl. Dichtkunst, vor dem 2ten Bde. derselben, Bl. 8. Beweise zu geben gesucht. Auch scheint dieses aus der Vorrede zu dem Esopus moralisatus f. L. 1489. 4. (G. Freytags Adpar. litter. B. 1. 63) sich zu ergeben. Von den noch vorhandenen Fabeln, ist, nächst der, vorher angeführten englischen Uebersetzung der 60 lateinischen, elegischen Fabeln des Anonymus, die älteste Sammlung eine ähnliche Uebersetzung von Wm. Vulsofer, welche den Titel führt: Esop's fables in tru orthography with grammer notz. Her - unter ar also coioned the fhorthe sentencez of the wyz Cato . . . both of which authorz ar translated out of Latin 1585. 12. Warton, in s. History of Engl. Poetry, B. 2. S. 171. Anm. a. sagt, daß sie in dogrell sey. — John Ogilby († 1676. Seine Uebersetzung des Aesop erschien 1651. 8. 1673. f. ist aber sichtlich nur aus dem lateinischen gemacht; sie ist in Versen. Einige Nachr. von dem Verf. giebt Cibber, in den Lives of the Poets of Great Britain and Ireland, B. 2. S. 265.) — Robert l'Esrange († 1705. Fables of Aesop with moral reflexions . . . Lond. 1687. 1694. f. 1702. 8. 2 B. 1738. 8. 2 B. Wegen des Verf. f. Cibber, a. a. D. B. 4. S. 295. u. f.) Th. Valben († 1736. Aesop at Court, or State fables. L. 1701. 12. In wie fern dieses eine Nachahmung von Bourjaults Esoppe à la cour ist, weiß ich nicht zu bestimmen. Nachr. von dem Verf. giebt Cibber, a. a. D. B. 4. S. 342.) — Ayre (Fables of Aesop with the moral reflexions of Mr. Baudoin, transl. from the french . . . Lond. 1702. 8. Verm. mit einer, durch J. Boland verfertigten Uebersetzung von Mezières Leben des Aesop, ebend. 1704. 8.) —

Dewit

Dewit (Moral fables from the Dutch, Lond. 1703. 8.; 2 B. 1765. 12. 2 B.) — Ungenannter: Aesop naturalized and exposed to the public View in his own dress, by way of essay on 100 fables, Lond. 1703. 8. Ob der Aesop naturalized or a Collection of Fables and Stories from Aesop, Lockman and others, Lond. 1711. 8. nichts als eben diese Sammlung ist, weiß ich nicht.) — Com. Urwater (Truth in Fiction, or CCXXV fables of Aesop and others . . . Lond. 1708. 8.) — Com. Erorall († 1751. Fables of Aesop and others . . . with an application to each fable . . . L. 1722. 8. 1728. 8. 1789. 12. mit K.) — John Gay (1732. Seine Fabeln erschienen zuerst im J. 1726. und nach seinem Tode noch ein Zusatz dazu. Ausser ihren Abdrucken in den Sammlungen s. Werke, sind sie, einzeln, 1736. 12. 1755. 8. mit K. 1773. 1778. 1788. 12. mit K. Altenb. 1772. 8. gedruckt. Uebersetzt in das Lateinische (fabulae selectae) 1778. 8. In das Italienische von G. F. Giorgetti, 1773. 8. In das Französische, von Mde. Keralio, Lond. 1759. 8. Von einem Ungen. P. 1784. 8. In das Deutsche von J. F. Walthe, Hamb. 1758. 8. Das Leben des Verf. findet sich bey Cibber, am ang. D. B. 4. S. 250. und in Johnson's Lives, B. 3. S. 109. Ausg. von 1782.) — Cambray (Fables 1729. 8. Glasg. 1760. 12.) — Edw. Moore († 1757. Seine bekannten Fables for the female sex, erschienen, so viel ich weiß, zuerst unter dem Titel, Fables and Tales for the Ladies 1749. und darauf, unter der angeführten Aufschrift, 1757. 8. 1778. 12. Uebers. in das Franz. Amst. 1764. 8. so wie einige in der angeführten Samml. von Rivern; in das Deutsche, Leipz. 1762. 8.) — Ch. Dennis (Fables in verse, L. 1754. 8.) — Sam. Richardson, († 1761. Aesop's Fables with instructive morals, Lond. 1757. 8. 1783. 12. mit Kpf. Das Werk enthält mehr eine neue Bearbeitung der, vorher angeführten Arbeit des Lesfrange, als ei-

gene Erfindungen, ob dem Verf. gleich auch einige eigen sind. Uebers. in das Deutsche von G. Ephr. Lessing, Leipz. 1759. 8.) — Ungen. The last war of the Beasts, L. 1758. 8. — R. Dodsley († 1764. Select Fables . . . 1772. 8. 1787. 12. mit K.) — Ungen. Fables for grown Gentlemen, 1762. 4. 1770. 4. — Charles Draper (Fables . . . 1763. 12. 1774. 8.) — Th. Moazeen (Fables in verse, 1765. 12. 2 B.) — Franc. Gentleman († 1784. Royal fables, 1766. 8.) — Ungenannte: The entertaining fabulist, 1766. 12. — Fables and Tales for the world, 1767. 8. — Will. Billie († 1778. Fables in verse, 1768. 8.) — Ungen. Makarony fables with a new fable of the bees, 1768. 4.) — J. Langhorne († 1779. Fables of Flora, 1771. 4.) — Elisabeth Fell (Fables, odes and misc. Poems, 1771. 8. und in ihren Poems, 1777. 4.) — Th. Marryat (Sentimental fables design'd chiefly for the use of the Ladies, 1772. 8.) — Will. Russell (Fables, 1772. 8.) — Alex. Esen (Oeconomy of beauty, in a series of fables adressed to the Ladies, 1772. und 1778. 4.) — Ungen. The passions personified, in familiar fables, 1773. 8. mit K. Es sind eigentliche Allegorien, 12 an der Zahl, in welchen, nächst einigen Leidensarten, die Klugheit, die Gerechtigkeit, die Jahreszeiten, die Mahlerey handelnd eingeführt sind. — J. H. Wynne (Fables of flowers, for the female sex, 1773. 12. — Jackson (Fables of Aesop . . . 1775. 8. Uebersetzung für Schulen.) — Ungen. Fables . . . 1783. 12. (für Kinder.) — Moral Fables, 1784. 12. (sehr mittelmäßig.) — J. Zapher (A new collection of fables in verse, 1786. 8.) — W. Walbeck (Fables, anc. and modern, in the manner of La Fontaine, 1787. 8. Tales, Apologues, Allegories . . . in verse, 1788. 8.) — Auch finden sich noch einzelne Fabeln, in den, bey dem Art. Dichtkunst angezeigten verschiedenen Sammlungen. — Uebrigens ver-

lange

lange ich keinesweges die Litteratur der englischen Fabel vollständig geliefert zu haben. Allgemein sind mir noch verschiedene Sammlungen davon, z. B. Kidgells *Original fables*, 8. 2 B. u. a. m. vorgekommen, welche ich nicht besonders angezeigt habe, weil sie mir nicht genauer bekannt sind. —

Aesopische Fabeln in deutscher Sprache: Allgemeine Nachrichten darüber finden sich in Gellerts schon angeführter Dissertation, de Poesi apologorum, eorumque scriptoribus, L. 1744. 4. Deutsch, 1773. 8. — Dessen Nachrichten und Exempel von alten deutschen Fabeln, vor dem ersten Th. seiner Fabeln. Leipz. 1743. 8. — und in Gottscheds *Program. de quibusdam Philosophiae moralis apud Germanos antiquiores specimenibus*, Lips. 1746. 4. — Hugo von Tromberg, (1260. Daß der Renner, in welcher, unter der Aufschrift von Wärschen, verschiedene Fabeln vorkommen, älter sey, als die folgende Fabelsammlung, hat G. E. Lessing in dem 3ten Bogen der Geschichte und Litteratur, S. 34 u. f. ziemlich erweislich gemacht. Der, leider! verstümmelte Renner ist nur einmahl, Frankfurt. 1549. fol. gedruckt.) — Boner (da er seine Fabeln einem Johann v. Ringenberg zu Liebe verdeutscht hat: so scheint er auch im 3ten Jahrh. gelebt zu haben. Daß von seinen aus dem lat. des Avianus und dem Neveletischen Ungenannten gezogenen Fabeln, 85 zu Bamberg 1461. fol. gedruckt worden, ist durch Lessings Untersuchungsgeist ans Licht gebracht. Joh. G. Scherz ließ 51 derselben in eiff Dissertationen, *Philosophia Germanorum medii aevi*, Argent. 1704 - 1710. 4. abdrucken, und unter der Aufschrift, *Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger*, gab Bodmer, Zürich 1757. 8. deren eigentlich 92 heraus, und von einer vollständigen, hundert Fabeln enthaltenden Handschrift gab Jer. Jac. Oberlin eine Nachricht in der Schrift: *Bonerii Gemma, s. Boners Edelstein, Fabulas C. e Phnascorum aevo, complexa, ex inclyta Bibl. Ord. S. Joh. Hierol. Argen-*

torat. T. Arg. 1782. 4. S. übrigen den 1ten und 2ten der angeführten Lessingischen Beiträge S. 1 u. f.) — Reinecke Fuchs (ich setze das Buch hierher, nicht weil ich es für deutschen Ursprunges halte, sondern weil die wahrscheinliche französische Urschrift nicht gedruckt, und das Zeitalter des Werkes noch nicht ausgemacht ist. Zwar wenn die Benennung des Wolfs darin, *Regrim*, Licht über den Ursprung verbreiten könnte: so wäre die Veranlassung zur Dichtung schon sehr alt. In dem 3ten Buche der *Rerum Franc.* S. 796 und 797 wird nämlich nicht allein der, bey dem Freher, *Isauricus* genannte, Graf, welcher wider den Kaiser Arnolf sich im J. 899 auflehnte, und die ihm anvertraute Provinz an sich eih, *Isangrim* genannt, sondern auch hinzugelegt, daß man ihn wegen seiner Raubsucht, in den Volksliedern der Zeit, einen Wolf genannt habe. Auch werden eben daseibst Beispiele von dieser Benennung des Wolfs, aus früheren französischen Dichtern, besonders aber ein Gedicht, *Renard couronné*; und in der *histoire des Troubadours*, I. 63. ein Gedicht vom R. Richard dem 1ten ums Jahr 1195 angeführt, in welchem der Wolf auch *Isangrim* heist, so wie er bereits diesen Namen in einer Fabel in dem Renner fährt. Eben so frühzeitig kommt in der Geschichte ein Mann vor, dessen Name so wohl mit dem Namen, als dessen Character mit dem Character des Fuchses Aehnlichkeit hat. Dieses ist *Reginald*, oder *Reinard*, ein Rath der Aufrössischen Kaiserin *Quentibold* im 9ten Jahrhundert, der, von dielem verwiesen, ihn, durch seine Ränke und Verschlagenheit, in viel verdräuliche Handel mit seinen Nachbarn verwickelte; und in den Liedern jener Zeit dafür *Vulpecula* soll genannt worden sehn. (S. *Secards* Vorz. zu den *Collect. Etymol.* Leibn. 1717. 8. S. 36 u. f. und *Fabl. ou Contes du XII. et du XIII. siecl.*, V. 1. S. 395. Par. 1779. 8. Doch freylich solt daraus, daß allenfalls die Namen zuer in dem Reimate auftretenden, Thiere deutschen Ursprun-

Ursprungs sind, noch gar nicht, daß das Werk selbst es ist. Vielmehr ist das Gegenheil höchst wahrscheinlich. Erstlich besitzen die Franzosen verschiedene, obgleich meines Wissens nie gedruckte, Romane in Versen, welche diesen Titel führen, und viel älter sind, als unser deutsche Reineke. Zwar habe ich den, von Lessing (Vermischte Schriften B. 2. S. 270) angeführten Roman du Renard, und noch weniger Stellen daraus, in der Bibl. de Romans auffinden können; aber wohl kommt der, ebendasselbst, gedachte nouveau Regnard, en vers, par Jacquemars Gielée en Flandre, vom J. 1290 (B. 4. S. 233) darin, so wie bey dem Fauchet (Anc. Poet. franc. Liv. II. Oeuvr. Bl. 588b. P. 1610. 4.) vor; und das nouveau auf dem Titel könnte zu der Muthmaßung verleiten, daß schon andre Romane unter diesem Titel, ihm zuvor gegangen waren. Der zweyte heist Le Roman du Regnard contrefait, angefangen im J. 1319, geendigt im J. 1328 halb in Versen, halb in Prosa (S. Bibl. des Rom. a. a. D. S. 235.) Ein dritter Roman dieser Art ist in den gedachten Fabliaux ou Contes, du XII. Siecle, B. 1. 392, mit dem Titel, Roman du Renard et d'Isangrin vom J. 1339 und bereits in de Bure's Bibl. Instruct. (Suppl. B. 1. S. 451) angeführt; und außer dem schon gedachten Renard couronné, kommt noch ein Roman du Renard im Du Cange (Ind. f. Nomenclator scriptor. med. et inf. Latinitat. Col. 132.) so wie ein Roman du petit Renard, und ein Roman de l'ancien Renard bey dem Marchand (Diction. Art. Gielée, Ann. D.) u. a. m. mit ähnlichen Titeln vor, aus welchen, wahrscheinlich Weise, das mit Ausgang des 15ten Jahrhundertes gedruckte und Lyon 1528. 4. wieder aufgelegte, Livre de Maître Regnard et de Dame Herlanc . . . 4. Der Docteur en malice . . . Lyon 1550. 16. Der Reynier le Renard . . . Anv. 1566. 8. Der Renards ou Procès des Bêtes . . . Brux. 1739. 8. sämmtlich in Prosa, gezogen worden zweyter Theil.

ind. Ueberhaupt war der Fuchs, oder Dichtungen unter seinem Nahmen, ein solcher Lieblingsgegenstand jener Zeiten, daß in Frankreich, im J. 1313 eine allegorische Geschichte desselben, bey einer grossen Feyerlichkeit, aufgeführt wurde. (S. Hist. du Theatre franc. B. 1. S. 33 u. f. Ann. a. und die Fabl. ou Contes, B. 1. S. 330.) Und mit einigen jener erstern, alten Gedichten hat nun, zweitens, unser Reineke Fuchs von mehr, als einer Seite, Aehnlichkeit; und es ist zu verwundern, daß C. F. Flögel, der in f. Geschichte der komischen Litteratur, B. III. S. 28, vorzüglich S. 36. nach französischen Verfassern, zum Theil Auszüge aus ihnen gegeben, nicht vorzüglich dergleichen Stellen gewählt hat. Denn, obgleich, 1. B. die dichterische Form, in welcher der Regnard nouveau des Gielée gearbeitet worden, allegorisch ist, oder der Dichter das im Traume gesehen haben will, was er erzählt: so hat er denn doch viel von dem, was, und hat es auf eben die Art gesehen, wie es in unserm Reineke erzählt wird. (S. Fabl. ou Contes du XII. et XIII. Siecle, B. 1. S. 395. Ann. a. wo der Inhalt des französischen Werkes angegeben ist.) Der Löwe ist es, nämlich, welcher dort, so wie hier, die Thiere zusammen beruft; und in beiden walten Streitigkeiten zwischen dem Löwen und dem Fuchse, wegen der Thaten des letztern ob, so wie sich beyde mit Ehre und Glück für den Fuchs endigen. Noch größere Aehnlichkeit finden sich zwischen verschiedenen Benennungen. So heist die Burg des Fuchses in jenem Mau-pertuis, und in dem holländischen und Deutschen Malpertuis und Mälepertus; und andern sieht man es so gleich an, daß sie gänzlich französischen Ursprungs sind. Der Hahn heist, in dem holländis. Abdruck, Cantecleer oder Antenkler, das nämlich aus Chantclair gebildet ist. Eben so ist, im holländischen so wie im Deutschen, die Benennung des Widder, Wellyn, von helier, gemacht; und in dem holländischen ist so gar eine ganze französische Stelle: Sire pour

pour Dieu ne croes mye thoutes choses q on vous die et ne jures pas legierement, buchstäblich zu finden. Noch mehr Aehnlichkeit zeigt sich zwischen unserm und dem holländischen Meisene, und dem angeführten französischen Roman du Renard et d'Isangrin vom J. 1339. Hier ist der ganze Gang der Geschichte beynahe derselbe. Hier, wie dort, eröffnet sie sich mit der Klage des Wolfes, daß der Fuchs ihn entehrt habe; und wenn gleich nicht, wie im Französischen, der Löwe dem Wolf darüber, daß er seine eigene Schande offenbart, die Moral liebt: so thut es denn doch der Dichter; hier, wie dort, unternimmt der Fuchs eine Wallfahrt nach Rom, um seine Sünden abzubüßen, nur mit dem Unterschiede, daß, bey dem Franzosen, der Esel und der Widder, und bey dem Deutschen und Holländer, der Hase und der Widder ihn begleiten; hier, wie dort, kommen verschiedene der dem Fuchs, in mehrern andern Fabeln, zugeschriebenen Schalkstreich vor; hier, wie dort, heist seine Burg wider Maupertuis und Malepertus. Grenlich weichen sie, in mehrern Stücken, von einander ab. In dem französischen Dichter fordert nicht allein der Fuchs den Wolf, sondern fordert ihn auch nur zu einem Wettstreit in einer Parthie Schach auf, und die Sache endigt sich unglücklich für ihn, da im Holländischen und Deutschen sie wirklich mit einander kämpfen, und der Fuchs siegt. Doch es ist bekannt, mit welcher Freyheit, in jenen Zeiten, die Schriftsteller, gegenseitig, die Producte anderer Völker bearbeiteten; und es ist ja noch gar nicht ausgemacht, auf welche Art, in den übrigen vorhandenen, französischen Handschriften die Geschichte behandelt worden ist. Genug es ist gar kein Grund vorhanden, wodurch dieses Buch zu einem deutschen Product gemacht werden könnte; und, es ist es um desto minder, da, so viel wir wissen, eben dasselbe auch früher, bey andern Völkern, als bey uns gedruckt worden. Eine englische Ausgabe dieses Werkes, bereits v. J. 1481. f.

ist in Marchands Diction. (Art. Giclee, Anm. E.) angeführt; und eine andre ist 1485 oder 1487. 4. erschienen. Auch hat es nicht an spätern Auflagen gefehlt, als The most delectable History of Reynard the Fox . . . Lond. 1667. 1681. 4. The most pleasant and delightfull History of Reynard the Fox . . . Lond. 1708. 12. In wie weit aber diese verschiedenen Ausgaben mit dem französischen und mit den holländischen Drucken, oder unter sich selbst übereinstimmen, weiß ich nicht. Die Namen der Thiere darin haben Aehnlichkeit mit jenen. Der Hahn heist Cantielar, der Hund Curtis, wie im Holländischen Courtois (eine Benennung, welche auch, sichtlich, französisch ist) der Rater, wie auch im Holländischen, Eybaert, der Hase, eben wie hier, Hwaert, (welches auch aus dem Französischen Couard gebildet zu seyn scheint) u. s. w. Das Buch kann also wol nicht, wie C. F. Flögel (a. a. D. S. 84.) zu glauben scheint, aus dem Deutschen, sondern nur aus dem Holländischen gezogen worden seyn. Indessen mag es, in mehrern Stücken, besonders in den letztern Ausgaben, so wohl von diesem, als von der ersten Ausgabe abweichen. Wenigstens gedenkt C. F. Flögel (a. a. D. S. 40.) einer Stelle aus Th. Hearne Not. ad Guil. Neubrigenis Histor. Anglic. worin dieser sich über die Veränderungen in den neuern Ausgaben beschwert; und, wenn, wie ich in Drake's Secret Memoirs of Robert Dudley Earl of Leicester, Lond. 1706. 8. gelesen zu haben mich erinnere, in den englischen Drucken, Anspielungen auf die Geschichte dieses Grafen und seine Familie vorkommen: so müssen dieser Veränderungen mancherley seyn. Uebrigens haben die Engländer noch Fortsetzungen und Nachahmungen dieser Geschichte, als The Riffs of Reynardine; the Son of Reynard the Fox 1684. 4. und bey der Ausgabe des Meisene vom J. 1708. und The History of Cawwood the rook, or the Assemblies of Birds, bey eben dieser Ausgabe, die sich auch dadurch von den

den andern unterscheidet, daß das Buch sich, wie schon der oft angeführte Roman du Renard et d'Isangrin, für den Fuchs unglücklich entbitt. So gar in ganz neuern Zeiten haben die Engländer noch Nachahmungen erhalten, als History of Reynard the Fox, Bruin the Bear 1756. 8. und Reynard's prosecution of Bruyn 1771. 4. Nicht minder ist die älteste holländische Ausgabe des Buches vor der Zeit unsrer deutschen Ausgabe erschienen. Sie ist, unter dem Titel: Die Historie van Reynaert de Vos, zu Delft 1485. 4. gedruckt, und von Lud. Eühl, Lübeck 1783. 8. ganz unverändert wieder herausgegeben worden. Ob diejenige, welche Antwerpen 1614. 4. herauskam, eben dieselbe ist, weiß ich nicht. Sie ist übrigens in Prosa; und es bedarf, meines Bedünkens, nicht vieler Anstrengung, um zu sehen, daß sie der ersten deutschen Ausgabe zum Grunde liegt. Diese, mit dem Titel: Keyneke de Vos, Ut Vulpis Abulatio u. s. w. ist zu Lübeck 1498. 4. ans Licht getreten, und sehr oft, Rostock 1517. 1539. 4. 1549. 4. Erst. 1562. 4. 1572. 4. 1575. 8. Rost. 1592. 4. Hamb. 1606. 8. 1660. 8. 1666. 8. Wolfenb. 1711. 4. (von Hrn. Hackmann herausg.) so wie in der Gottschedschen Ausg. Leipz. 1752. 4. nebst Gottscheds hochdeutscher Uebers und höchst lächerlichen Erklärungen wieder abgedruckt. Sie ist in Versen, und zwar in plattdeutschen; aber Gesner (S. Gottscheds Neues vom J. 1757. S. 116.) muß sie nicht eben sehr genau angesehen haben, wenn er, unter andern, behauptet, daß der Deutsche sich mit mehrer Schamhaftigkeit ausdrückt, als der Holländer. Wenn dieser, z. B. den Wolf sagen läßt: „Hi (der Fuchs nämlich) besetende mye kinderen,“ so heißt es im Deutschen: He bemeech un besetende se;“ und wenn gleich an diesem Zusatz die nöthige Sylbenzahl Schuld seyn sollte: so erhält denn doch schon hieraus, daß der Deutsche nichts, als Uebersetzer gewesen, weil das letztere allein, wie auch in dem Buche selbst in der Folge sich zeigt, für hinlänglich gehalten wurde,

die Wirkung hervor zu bringen, welche der Wolf ihr zuschreibt, nämlich seine Jungen blind gemacht zu haben. Doch nicht bloß dieses, und nicht bloß die Ähnlichkeit zwischen den Namen verschiedener Thiere im Holländischen und Deutschen, sondern mehrere auf das Local gehende Dinge, beweisen, meines Bedünkens, hinlänglich, daß der Deutsche nach dem Holländischen gearbeitet hat. So heißt z. B. bey dem einen, wie im andern, der Ort, wo der Fuchs seine Schätze verwahrt haben will, Hulterloe (Husterlo) und Griefenput (Griefelput), und in beyden soll dieser Busch und dieses Wasser in Flandern liegen. Doch wozu der Gründe mehr, daß unser Reineke bloß Uebersetzung ist? Sein Verfasser sagt es in der Vorrede selber, und will nur aus dem Französischen oder Wälschen übersetzt haben. Wer übrigens dieser Verfasser war, ist noch nicht ausgemacht. Er nennt sich in der Vorrede Heinrich van Almar; aber dieser Name kommt sonst nicht vor; und es kann immer seyn, daß er Baumann geheissen (S. Büschings Wöchentl. Nachr. vom J. 1774. St. 4.) In der hochdeutschen Mundart gab M. Beuther das Buch, als 2ten Theil des Buches Schimpf und Ernst, Frankfurt. 1545. f. heraus, und eben so ist es, meines Wissens, eben, einzeln 1556. f. 1579. 8. 1590. 8. 1602. 8. 1617. 8. gedruckt. In eine andre, und viel schlechtere Art von Reime gebracht, erschien es, Rostock 1650. 8. Auch ist davon eine lateinische Uebers. durch Hartm. Schopper, unter dem Titel, Opus poetic. ... Erst. 1567. 8. und unter dem Titel, Speculum vitae aulicae 1574. 1594. so wie eine Dänische, Lüß 1555. 4. und eine schwedische, Stockholm. 1621. 8. vorhanden. Uebrigens hat man vor dem Inhalte sehr mancherley Deutungen gemacht. Alles hat darin sich auf wirkliche Begebenheiten und Personen beziehen sollen. Aber, wenn nun auch die Benennung zu der Benennung einiger Thiere darin von dergleichen sind hergenommen worden, oder Anspielungen auf dergleichen gleiches darin vorkommen: so ist es doch

doch wahrscheinlicher, daß die Form derselben aus ähnlichen fremden Dichtungen, wie 1. B. aus dem vorher angeführten Werke des Pibpai, entstanden ist. *Rez. L. äuterungen* zu dem Buche und der Geschichte desselben finden sich, in dem, bey der Hofmannschen Ausgabe abgedruckten lat. Program des Herausgeb. ; in der Vorr. der Gottschedischen Ausgabe; in Gottscheds Neuestem vom J. 1757. S. 34 u. f. und S. 111 u. f. in der Brem. Verdischen Bibliothek, B. 2. S. 281. In J. C. H. Dreyers Abhandl. von dem Nutzen des. . . Meinke de Vos in Erklär. der deutschen Reichsalterthümer, Wism. 1768. 4. In Büschings wöchentl. Nachrichten vom J. 1774 und 1775. In E. F. Flögels Gesch. der komischen Literatur, B. 3. S. 28 u. f. und hier am vollständigsten.) — Sebast. Brand († 1520. Ihm wird gewöhnlich die Schrift: Von den losen Füßchen dieser Welt . . . Dresden 1584. 4. mit R. zugeschrieben. Indessen soll, der Vorerinnerung nach, das Werk, ursprünglich, in Brabantischer Sprache geschrieben, und schon 1495. gedruckt worden seyn. Mehrere Nachrichten davon finden sich in Morhofs Unterr. von der deutschen Sprache S. 338. Ausg. von 1718. In den anschulbigen Nachr. vom J. 1726. S. 719. In Gottscheds Vorr. 3. Meineke Fuchs, und in E. F. Flögels Gesch. der kom. Litterat. B. 3. S. 138. Uebrigens sind unsers Brands lat. Fabeln, und deren deutsche Ausgaben, bey der Uebersetzung der Fabeln des Romulus, Straßb. 1508. f. Freyh. 1555. 4. Frf. 1608. 8. f. 1. 1616. 8. angezeigt, und Nachr. von dem Verf. finden sich, unter andern, im 1ten. Bde. der Charakteristik deutscher Dichter, von L. Meißner S. 355. — Mart. Luther († 1546. Von ihm schreibt sich, wie bereits bey dem Art Aesop bemerkt worden, die Uebersetzung von dreizehn Aesopischen Fabeln her, welche in f. Werken, B. IX. S. 454. der Wittenbergischen Ausg. und in N. Ehrtens Sammlung, Rost. 1571. 8. und öfterer gedruckt worden sind. Auch wird ihm noch die „New Fabel Aesopi, nemlich verdeutschet gefunden von Leuen

und Esel, Halle 1728. 4. die aber eigentlich zu den Sattiren gehört, zugeschrieben. Uebrigens zog ihm diese Beschäftigung mit der Fabel außerhand Vorwürfe von seinen Gegnern zu.) — Burkard Waldis (Esopus ganz neu gemacht und in Reimen gesaft. Mit sampt hundert neuerer Fabeln vormals im Druck nicht gesehen noch ausgegangen, Frft. a. M. 1548. 8. 1555. 1565. 1584. 8. Der Fabeln sind überhaupt 400. Eine Auswahl von 37 findet sich in der 2ten Ausg. der Fabeln in D. Waldis Manier von J. B. Zacharia, Brschw. 1777. 8. und auch einzeln, gedruckt. *Rez. L. äuterungschr.* Ein Schreiben des Bar. Eberh. von Gemmingen, in dessen Poetischen und Prof. Stücken, Brschw. 1769. 8. S. 82. Ein Auff. von J. J. Eschenburg, im 4ten Bde. der Unterhaltungen. Die Vorrede zu der gedachten Nachahmung f. Fabeln von J. B. Zacharia, Frft. und Leipz. 1771. und Brschw. 1777. 8. Einige Nachr. in Ehr. A. Schmidts Merkrolog, B. 1. 34. und in L. Meißners Charakteristik der deutschen Dichter, B. 1. S. 118.) — Erasmus Alberus († 1553. Das Buch von der Tugend und Weisheit, nämlich 49 Fabeln, der mehrere Theil aus Esopo gezogen, und mit guten Anmerkungen verkläret, (Frft.) 1570. 4. Mit etwas verändertem Titel, ebend. 1579 und 1590. 8. Von dem Verf. finden sich einige Nachr. bey Ch. (Zeibigs) Genealogischen Tabellen des Gräfl. Hauses zu Solms S. 709 und in J. C. Wehels Hymnographia, Th. 1. S. 41. S. auch das Journal von und für Deutschland vom J. 1788 St. 6. S. 511. und St. 12. S. 441.) — Hans Sachs († 1576. In f. Werken, Nürnberg. 1570/1579. f. 5 Bde. Rempfen 1612/1616. 4. 5 B. finden sich etliche 50 Fabeln. Eine besondere Lebensbeschr. des. Verf. gab S. S. Ranisch, Alt. 1765. 8. heraus; auch findet sich im April des deutschen Merkurs v. J. 1776 ein Auff. über ihn, und ein Leben in L. Meißners Charakt. der deutschen Dichter B. 1. S. 75 u. f.) — Joh. Fischart, Menzger gen. (In f. verschiedenen, bey dem Art. Sattire und Scherzhafft angeführten Schriften,

ten, finden auch einige Fabeln: 1. V. in dem Philosoph. Ehezuchtbüchlein. S. übrigens die angef. Artikel.) — Georg. Kollenhagen († 1609. Groschmieseler, der Frösch und Meuse wunderbare Hoffhaltungen... In 3 Büchern, Magd. 1595. 8. Leipz. 1730. 8. In dem ersten Buche werden, in 26 Kap. unter Handlungen und Begebenheiten der Mäuse, Katzen und Füchse, die Sitten des Hausstandes; in dem zweyten, in 5 Kap. durch die Rathschlagung der Frösche, das geistliche und weltliche Regiment; in dem dritten, in elf Kap. unter dem Bilde eines Krieges zwischen Fröschen und Mäusen, das Kriegswesen dargestellt. Einige Nachr. von dem Verf. finden sich im 1ten V. S. 136. von L. Meisters Characteristik deutscher Dichter.) — Ungenannt. Der Eusefönig 1607. 8. — Adolph Rosen von Creuzheim (Ein unstreitig erdichteter Nahme. Sein Eselskönig, Magd. 1609. 8. ist eine Nachahmung des Reinecke; der Löwe wird des Reiches darin entsetzt, und die Krone kommt auf den Esel, dessen Regiment nun darin geschildert ist.) Eucharinus Eyring (Proverbior. Copia... mit schönen Historien, Apologen, Fabeln und Gedichten geziert, Cisl. 1601. 1603. 8. 3 Th. S. J. E. Adlungs Magazin für die deutsche Sprache, Jahrg. I. St. 2. und Jahrg. II. St. 1.) — Huldrie Wolgemut (Ob dieses nicht ein angenommener Nahme ist, laß ich dahin gestellt seyn; wenigstens kommt er in dem Föcher nicht vor. Aber, unter diesem Nahmen erkliert ein: Neuer vollkommener Esopus, darinnen allerhand lustige, neue und alte Fabeln, Schimpfreden u. s. w. Erst. 1623. 8. 2 Th.) — G. Phil. Harsbörfer († 1658. Nathan und Iothan oder geist- und weltliche Lehrgebichte, Nürnberg. 1650. 8. die Fabeln sind in Prosa. Einige Nachr. von dem Verf. finden sich in J. G. Doppelmayers Histor. Nachr. von Nürnberg. Mathemat. S. 98 und in G. Wittens Memorab. Philos. Dec. VII. S. 305.) — Just. Gottfr. Rabener († 1699. Nächstliche Lehrgebichte, Dresd. 1691. 8. Der darin enthaltenen Fabeln sind hundert

in Prosa. S. übrigens das deutsche Museum, v. J. 1782. B. 2. S. 163. u. f.) — Ungen. Die Fabel von Henning de Han, Bremen 1732. 4. In plattdeutschen Versen, eine sichtlich Nachahmung des Reinecke de Vos, wie es schon der Nahme des Hahnes beweiset. S. übrigens den 25ten der Neuen Critischen Briefe, S. 201. Aufl. von 1731. — Dan. Stoppe (Neue Fabeln, Bresl. 1738. 1740. 8.) — Frdr. v. Hagedorn († 1754. Versuch in poet. Fabeln und Erzählungen, Hamb. 1738. 8. Verm. mit dem 2ten Buche 1752. 8. und in f. Samml. Werken, ebend. 1757. 8. 3 Th. Nachrichten von dem Verf. liefert der Nekrolog, B. 1. S. 278. und L. Meisters Charact. der deutschen Dichter, B. 1. S. 336.) — Ungen. Der deutsche Lockmann, oder gute Sittenlehren in lustigen und neuen Fabeln dargestellt (39 an der Zahl) Halle 1739. 8. (das Merkwürdigste bey dem ganzen Buche ist, daß es verboten wurde.) — Dan. Wilh. Triller (Neue Aesopische Fabeln in gebundener Rede, Hamb. 1740. 8. Die Prüfung, welcher Breitinger diese Fabeln, in f. Critischen Dichtkunst, unterwarf, brachte die berüchtigte Fehde zwischen Gottsched und den Schweizern zum Ausbruch.) — Ehrn. Fürchteg. Selter († 1769. Die ersten von f. Fabeln und Erzählungen erschienen in den bekannten Belustigungen, Leipz. 1742. 1750. 8. 8 B. und die bessern davon, verbessert, in f. Vermischten Schriften, Leipz. 1756. 8. so wie jetzt im 1ten Th. f. Sammlichen Schriften. Hierauf folgte, ebend. 1746 der erste, und 1748 der zweyte Band seiner übrigen Fabeln, welche mit jenen zusammen, in vier Büchern, den gedachten ersten Th. f. Samml. Schriften, Leipz. 1769. und öfterer 8. 10 Th. einnehmen. In das Französische sind sie, außer einzeln in M. Hubers Choix und in Rivery's Fables et Contes, P. 1754. 8. samml. von einem Ungen. Strassb. 1753. 8. Von Doussaint, Bül. 1768. 8. in Prosa. Von einem Ungenannten Erst. 1771. 8. metrisch, und par une femme aveugle (Mar. Wilh. von Stevens) Dresl.

Dresd. 1777. 8. In das Italienische, von Fraporia, Leipz. 1767. 8. und einem Ungen. eine Auswahl 1778. 8. Auch sind dänische und russische Uebers. davon vorhanden. Das Leben des Verf. von J. A. Cramer findet sich vor dem 10ten Th. f. Schriften, und ein anderes in dem Nekrolog, B. 2. S. 481. Ueber ihn ist noch weit mehr geschrieben worden. Das wichtigste darunter ist das Elogium, von J. A. Eneft 1770. 4. Deutsch, ebend. 1770. 8. Das Eloge von Mich. Huber, vor dessen Uebers. der Gellert'schen Briefe, L. 1770. 8. Verm. Anmerkungen über Gellert's moral. Schriften und Charakter, von C. Garve, im 12ten B. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. und in dessen Schriften. Etwas zu einseitig beurtheilt ist Gellert in den Briefen über den Werth deutscher Dichter, Lemgo 1770-1772. 8. 2 St. Nachrichten von mehreren Schriften über ihn finden sich unter andern, in den Alm. der Musen auf das Jahr 1771. 1772. u. f. Leipz. 8.) — Ungen. Der deutsche Aesop, 324 lehrreiche Fabeln (in Reimen) Königsb. 1743. 8. — Joh. Lud. Meier von Anonau (Ein halbes Hundert neuer Fabeln, Zür. 1744. 1757. 1767. 1773. 8.) — Joh. Adelph. Schlegel (Seine, ursprünglich in den Belustigungen, in den Brem. Beiträgen, und in den Verm. Schriften von den Verfassern derselben, abgedruckten Fabeln, gab C. Gärtner, Leipz. 1769. 8. besonders heraus.) — Nic. Dietrich Gieseke († 1765. In f. poet. Schriften, Vrschw. 1767. 8. S. 287 finden sich die, in der letzten der vorhergedachten Sammlungen, ursprünglich erschienenen Fabeln. Sein Leben findet sich im Nekrolog, S. 2. S. 425.) — Joh. Min. Ebert (16 Fabeln von ihm stehen in den Bremischen Beitr.) — Christoph. Jos. Suro († 1756. Sieben Fabeln in Versen finden sich in f. Versuch in Lehrgedichten und Fabeln, Halle 1747. 4. und in f. Kleinen deutschen Schriften, Kob. 1770. 8. Nachr. von dem Dichter liefert der Nekrolog, B. 1. S. 321.) — J. L. G. (Die Thorheiten der Welt, in neuen Fabeln vorgestellt, Sor. 1745. 8.

— Magn. Gottfried Lichtwer († 1783. Vier Bücher Aesopischer Fabeln (104) in gebundener Schreibart, Leipz. 1748. 8. Berl. 1758. 8. Verb. und verm. ebend. 1762. 1775. 1782. 8. Auch hat C. W. Ramler aus ihnen Auserlesene und verbesserte Fabeln (61 an der Zahl) Greifsw. 1761. 8. herausgegeben. In das Franz. von mehreren übersezt, erschienen sie, Straßb. 1763. 8. Lichtwers Leben und Verdienste beschrieb J. W. Eichholz in einer eignen Schrift, Halberst. 1784. 8. Auch findet sich eine dergleichen Beschreibung in dem 20 Th. des Nekrolog S. 872. so wie in Weidlichs Biogr. Nachrichten, und im ersten Jahrg. des Journales von und für Deutschland, S. 102.) — Ungen. Neue Fabeln und Erzählungen in gebundener Schreibart, Hamb. 1749. 8. — Joh. Christ. Heide (Fabeln, Dresden 1751. 8.) — Ungen. Neue Fabeln und Erzähl. nebst einer Vorrede D. W. Trillers, Leipz. und Bremen 1752. 8. — Ungen. Fabeln und verm. Nachrichten, Zitt. 1752-1753. 8. 10 St. — Fabeln und Erzähl. von Sylvana, Erf. 1753. 8. 2 St. — Goth. Ephr. Lessing († 1781. Drey und zwanzig Fabeln in Versen erschienen schon im 1ten Th. f. Kleinen Schriften, Berl. 1753. 12. und diejenigen davon, welche er nicht unter die prosaischen aufnahm, jetzt in dem 2ten Th. der vermischten Schriften, Berl. 1784. 8. Die prosaischen, unter dem Titel, Fabeln in drey Büchern, nebst Abhandl. mit dieser Dichtart verwandten Inhaltes sind, Berl. 1759. 1777. 8. gedruckt. Es sind deren 90, unter welchen sich aber nur sechs von jenen finden. In das Französische sind sie von Anthelmi, Par. 1763. 8. 1781. 8. (nebst dem Text) übersezt. Ein Leben des Verf. findet sich im Nekrolog, B. 2. S. 747. und über sein Genie und Schriften hat Pr. Schüz drey Akademische Vorlesungen, Dessau 1782. 8. herausgeg. Auch in der 2ten Samml. von J. T. Herders zerstreuten Blättern, Gotha 1786. 8. findet sich, S. 377 ein Aufss. über ihn.) — Joh. Seb. Pfeil (Fabeln und Erzähl. Cob. 1754. 8.) —

C. Max.

E. Mor. Wilh. Petermann (Neue Fabeln, Cob. 1754-1756. 8. 2 Th.) — J. W. L. Gleim (Fabeln, Berl. 1756. 8. und im 2ten Th. f. sämmtlichen Schriften. Originalausg. Berl. 1786. 8. Es sind deren funfzig.) — J. J. Bodmer (Lefsinas Unföplische Fabeln . . . Zür. 1760. 8. Auch finden sich noch einige von ihm in dem 23ten der Neuern Critischen Briefe, und in den Freymüthigen Nachrichten. S. übrigens den 127ten der Briefe die neueste Litteratur betreffend.) — Ungen. Fabeln und Erzählungen von Thieren und sehr alten längst verrosteten Zeiten, Eöln 1759. 8. — Joh. Fried. Neupfisch (Fabeln aus dem Alterthum, in vier Büchern, Bresl. 1760. 8. — Wilh. Ehrenfried Neugebauer (Fabeln des Suchses . . . Glog. 1761. 8.) — Ungen. Nachahmungen in Fabeln und Erzähl. Dresd. 1761. 8. — J. W. Eissfeld (Fabeln und Erzähl. Quebl. 1761. 8.) — Frd. Carl v. Meier (Der Hof in Fabeln 1761. 8. Fabeln mit R. Mannh 1786. 12. Neue Fabeln, ebend. 1789. 8.) — Gottfr. Schrenkendorf († 1782. Fabeln und Erzähl. Dresd. 1762. 8.) — Joh. Heinr. Westphalen (Fabeln und Erz. Leipz. 1763. 8.) — Joh. Dav. Leyding (Fabeln und Erzähl. Hamb. 1763. 8.) — Ungen. Fabeln und epigr. Gedichte, Hamb. 1763. 8. — D. C. Bland (Fabeln und Erzähl. Han. 1764. 8. — Ungen. Fabeln und Erzähl. mit derselben Figuren, Berl. 1764. 8. — Fabeln, Erz. und Scherze 1764. 8. 3 Th. — Joh. Gottl. Willamon († 1777. Dialogische Fabeln (53.) Berl. 1765. 8. 1791. 8. Sein Leben findet sich im 2ten Bde. des Nekrologs, S. 686. S. auch deutsches Museum, v. J. 1781. B. 1. S. 190.) — G. Chr. Weigler (Nachr. von den Sitten der Thiere und Menschen . . . Berl. 1766. 8.) — Joh. Venti. Michaelis (Fabeln (42.) Lieder und Sat. Leipz. 1766. 8. Seine Fabeln für Kinder, wovon einige in den Unterhaltungen und in dem 1ten B. f. Gedichte, Gießen 1780. 8. S. 213 u. f. stehen, ist uns H. Gleim noch schuldig. Das Leben des Dichters steht vor dieser Sammlung, und

in dem Nekrolog, B. 2. S. 571.) — Ch. Ad. Reichard (Meines Vaters Fabeln und Erz. Glog. 1768. 8.) — Schwarz (Versuch in Fabeln, Wien 1768. 8.) — G. W. Burmann (Fabeln, Dresd. 1768. 8. Fabeln und Erzähl. Berl. 1773. 8.) — Fidler (Fabeln, Wien 1769. 8.) — Schenk (Fabeln und Fabelletten, 2 Bände . . . Bresl. 1770. 8.) — Hedwig Louise v. Pernel (Vers. in Fabeln und Erzählungen . . . Grätz 1771. 8.) — Frd. Wilh. Zachariae († 1777. Fabeln und Erz. in Durs. Waldis Manier (61) Grätz. und Leipz. 1771. 8. Brsch. 1777. 8. Das Leben des Dichters findet sich vor f. hinterl. Schriften, von J. J. Eschenburg, Brsch. 1781. 8. und im Nekrolog, B. 2. S. 656.) — J. E. G. (Funfzehn Fabeln, f. l. 1771. 8. — Die Poetischen Kleinigkeiten, Altenb. 1771. 8. bestehen größtentheils aus Fabeln. — Heine. Braun (Versuch in Prosaischen Fabeln, und Erz. München 1772. 8. welche ins Holl. sollen übersetzt worden seyn. — Die Gedichte von J. N. N. N. Hamb. 1772. 8. bestehen größtentheils aus (ziemlich schlechten) Fabeln. — Otto Ludw. Fuhrmann (Vers. in Fabeln und Ged. Grätz. 1773. 8.) — J. Frdr. Aug. Ragner (Neue Fabeln, Berl. (Stuttg. 1775. 8.) — Zach. Haunold (Einige Fabeln und kleinere Ged. Grätz 1775. 8. — Al. Eberh. Karl Schmidt (Fabeln und Erzählungen . . . Leipz. 1776. 8. — J. C. St. (Fabeln und Erzählungen, f. l. 1776. 8.) — Ludwig Heine. Nicolai (In dem 1ten Bde. f. Vermischten Gedichte, Berl. 1778. 8. finden sich Fabeln und Erzähl.) — Frz. Ser. Hase (Vers. in Oden, Sinnge- und Fabeln, München 1778. 8.) — Ungen. Gedichte, Fabeln und Erzähl. von versch. Verfassern, Hamb. 1778. 8. — Joh. Heinr. Frd. Meinecke (Drey Bücher Fabeln und Erz. Berl. 1779. 8. Verb. ebend. 1785. 12.) — Christ. Gottl. Götz (Belustigungen für die Jugend, in Fabeln und Erzähl. Stuttg. 1779. 8.) — Andr. Menzel (Gespr. Fabeln und Erz. Glog. 1780. 8.) — Frd. Schmit (Erzähl. Fabeln und Romanzen, Leipz. 1781. 8.) —

von Hacke (Fabeln und Singsgedichte. Neu Brand. 1783. 5.) — Conr. Gottl. Pfeffel (Fabeln, der Helvetischen Gesellschaft gewidmet, Basel 1783. 8. und vermehrt, in den Poet. Versuchen, Bas. 1789 - 1790. 8. 3 Th.) — G. H. Lang (Fünfszig Aesopische Fabeln in Prosa und Versen, Erl. 1786. 8.) — Ant. Fdr. Spielmann (Fabeln; 1ter Th. Prag 1787. 8. in Prosa und sehr schlecht.) — Ungen. Ein Päckchen neue prosaische Fabeln in Lessings Manier, Lind. 1787. 8. (Sie sind größtentheils aus dem Merkur gezogen, und nur die von Schaz haben einigen Werth.) — Lüthy (Fabeln, 1788. 12. in Versen and schlecht.) — Ungen. Auserlesene Aesopische und andre Fabeln, Grt. und Leipz. 1788. 8. — Joh. H. Mart. Ernesti (Erlersene Aesopische Fabeln, . . . Nürnberg. 1790. 8. — F. A. . . r (Fabeln, Wien 1790. 8.) — Auch finden sich deren noch in Menantes Gedichten; — in Brockes Gedichten; — in J. E. Müllers deutschen Gesprächen der alten Weltweisen, Hamb. 1733. 4. 2 Th. — Alb. von Hallers Gedichten; — in Kleists Gedichten; — in A. Kästners Vermischten Schriften; — in Claudius Werken, Hamb. 1775 - 1783. 8. 4 Th. — in der Samml. vermischter Gedichte, von J. Ch. Steiger, Leipz. 1770. 8. — in den Erstlingen der Muse von J. E. Vock, Leipz. 1770. 8. — in den Vermischten Ged. von J. E. Ronne, Jena 1770. 8. — in den Ged. von Ign. Cornova, Prag 1775. 8. — in Fr. Schmits Ged. Nürnberg. 1779. 8. — in J. A. Weppens Ged. Leipzig. 1783. 8. 2 Th. — in A. F. C. Langbeins Ged. Leipz. 1788. 8. — in E. A. Clodius Verm. Schriften, Leipz. 1780. 2. 4 Th. und dessen Neuen Verm. Schriften, Leipz. 1787. 8. 2 Th. — in A. J. Wackners Skizzen, Leipz. 1778. 82. 8. 10 Th. verb. ebend. 1783 - 1785. 8. 10 Th. — in Schaz Blumen auf den Altar der Grazien, Leipz. 1787. 8. — so wie in wehren, ältern und neuern Wochen- und Monatschriften, als in den Belustigungen — in dem Hamb. Magazine, 1745. 2. 8. 26 Bde. — in dem Nieder-

manne — in den vernünftigen Fabelerinnen, Halle 1748. 8. 2 Th. — in dem Eremiten, Leipz. 1767 u. f. 8. 2 Th. — in den Mannichfaltigkeiten, Berl. 1770 - 1782. 8. 14 B. — im deutschen Merkur — im deutschen Museum, — in der Quartalschrift von Meißner und Kändler — in den verschiedenen Blumenlesen und Almanachen der Musen, u. a. m. — Sammlungen: Fabeln für Kinder, Lemgo 1770. 8. — Poet. Samml. Auserlesene Sinnig. Oden, Sat. Fabeln und Erzähl. von J. W. Winter, Köln 1772. 8. — Fabeln von Hagedorn, Gleim und Lichtwer mit R. Winterl. 1777. 8. — Fabelanthologie für Jüngl. und Mädchen, in Prosa und Versen, aus dem Franz. und Englischen, Karlsru. 1777. 8. — Fabeln nach dem Franz. des La Fontaine, Dresd. 1779. 8. mit R. — R. W. Ramlers Fabellese, Leipz. 1783 - 1790. 8. 3 B. in 6 Bücher abgetheilt, und aus mehr als fünfzig Dichtern gezogen. —

Den Beschluß mögen die Hebräischen Fabeln machen: Miscel parabola, aut. R. Berachia Ben Nitronai Hannikdan. f. 1. et a. 8. Mit einer lat. Uebers. von Melch. Hänel, Prag 1661. 8. Ebr. Berl. 1756. 8. (Der Fabeln darin sind 108.) — Maichall Hadkadmomi prov. antiquum, Aut. R. Isaac Bar Schalomom, in quo narrantur plurimae fabulae, c. suis moral. f. 1. et a. 4. — Auch sind noch von Lud. Holberg so genannte Moralische Fabeln vorhanden, welche Deutsch, Leipz. 1752. 8. gedruckt worden sind. —

Uebrigens sind, unter dem Bilde von Fabeln, öfters wirkliche Begebenheiten dargestellt worden. Hierzu gehört Esop politique, ou fable nouv. et enigmatique . . . Hays 1744. 8. — Der letzte Thierkrieg, eine Fabel zur Erläuterung der Geschichte des achtzehnten Jahrh. Frankf. und Leipz. 1759. 8. 2 Th. u. a. m.

F a l s c h.

(Schöne Künste.)

Da wir hier das Falsche bloß in Ab-
sicht auf die schönen Künste betrach-
ten, so können wir, ohne uns in tief-
sinnige metaphysische Betrachtungen
des Wahren und Falschen einzulassen,
die Begriffe desselben festsetzen. Wir
kennen nur dasjenige falsch, was
uns als wirklich vorhanden vorge-
stellt wird, ob es gleich den Empfin-
dungen oder Vorstellungen, die wir
gewiß und ungezweifelt haben, wi-
derspricht. Die Dinge, deren Wirk-
lichkeit wir fühlen, sind entweder
Vorstellungen oder Empfindungen,
das ist, Begriffe von der Beschaffen-
heit der Sache, Urtheile, die aus
den Begriffen entstehen, oder ange-
nehme oder unangenehme Eindrücke,
und Zuneigung oder Abneigung, wor-
aus unsre Entschliessungen folgen.
Hieraus läßt sich jede Art des Fal-
schen bestimmen.

Falsche Begriffe sind solche, die uns
die Beschaffenheit einer Sache auf ei-
ne Art vorstellen, die den Begriffen,
die wir wirklich haben, widerspricht.
Man sagt von dem Maler, er habe
falsch gezeichnet, wenn in der Größe,
oder in den Verhältnissen, oder in
der Form der gezeichneten Dinge et-
was ist, das den in uns vorhande-
nen Begriffen widerspricht; man
sagt in der Musik von einem Spie-
ler, er habe falsch gegriffen, wenn
die Töne, die er angiebt, denen, die
wir haben erwarten können, wider-
sprechen. Man schreibt dem Redner
und Dichter falschen Witz zu, wenn
seine Anspielungen, Vergleichen und
Bilder keine wirkliche Ähnlich-
keit mit den Sachen haben, die er
uns dadurch bezeichnen will; man
sagt, er habe falsche Begriffe, wenn
er uns Sachen als vorhanden, oder
als geschehen erzählt, die dem, was
klar in unsrer Vorstellung liegt, wi-
dersprechen. Ein falscher Gedanke

ist ein Urtheil, das als der Erfolg
von solchen Begriffen angegeben wird,
die in unsrer Vorstellung einen ganz
andern Erfolg haben.

Wie nun das Wahre große ästhe-
tische Kraft haben kann *), und also
ein Gegenstand der schönen Künste
ist, so muß das Falsche als etwas,
das in den Künsten auf das sorgfäl-
tigste zu vermeiden ist, angesehen
werden; denn der Widerspruch, den
wir bey dem Falschen fühlen, belei-
digt und macht, daß wir unsre Vor-
stellungskraft von dem falschen Ge-
genstand, und dem, was damit ver-
bunden ist, abziehen. Die Werke der
Kunst stellen uns meistens Gegen-
stände, die des Künstlers Phantasie
geschaffen hat, als wirklich vorhan-
den dar; die Wirkung, die sein
Werk auf uns haben soll, kommt
größtentheils von der Täuschung her,
die uns den erdichteten Gegenstand
als wirklich vorstellt. Bemerken wir
hier und da etwas Falsches, so em-
pfinden wir, daß der Gegenstand
nicht wirklich ist. Der lyrische Dich-
ter bildet uns Empfindungen vor,
die gewisse Gegenstände in ihm rege
gemacht haben, und dadurch reizt er
uns, daß wir uns in dieselben Em-
pfindungen setzen; sobald wir aber
etwas Falsches entdecken, es sey in
dem Gegenstand oder in seinen Em-
pfindungen, so verschwindet die Täu-
schung und wir bleiben kalt.

Darum muß in den Werken der
Kunst alles wahr, alles nach unsern
Vorstellungen und Empfindungen
möglich, und, wenn es die größte
Kraft haben soll, natürlich, oder gar
nothwendig seyn.

Dieses erreicht nur der Künstler,
dessen Genie stark genug, und dessen
Kenntniß und Erfahrung groß genug
ist, seinen Vorstellungen und Empfin-
dungen den Grad der Klarheit und
der Ausdehnung zu geben, daß er

N 5

alles,

*) S. Kraft.

alles, was zur Beschaffenheit der Dinge gehört, klar und bestimmt sieht oder empfindet.

Liegt das Falsche in dem Wesentlichen des Werks, so wird das ganze Werk schlecht und unbrauchbar; liegt es aber nur in Nebensachen, so bestimmt es dadurch Flecken und Fehler, die seinen Werth und den Eindruck, den es machen soll, vermindern. Das Falsche kommt entweder aus einem Mangel des Genies, oder der Aufmerksamkeit her. Wer nicht vermögend ist, seinen klaren Vorstellungen eine hinlängliche Ausdehnung zu geben, um das einzelne darin richtig zu sehen, oder wer zu nachlässig ist, in besondern Fällen dieses zu thun, der läuft allemal Gefahr, falsch zu fassen, oder falsch zu empfinden.

F a l s c h.

(Musik.)

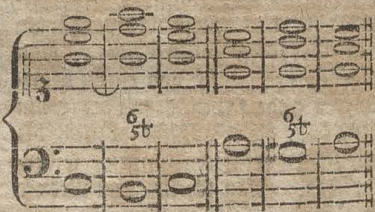
Man nennt im uneigentlichen Sinn einige Intervalle falsch, nicht als ob sie fehlerhaft wären, sondern bloß deswegen, weil der Name, den sie bekommen, sich eigentlich nicht für sie schickt. So hat man einem gewissen Intervall den Namen der falschen Quinte gegeben, weil es, wie die eigentliche Quinte, aus vier diatonischen Graden besteht, ob es gleich keine wirkliche Quinte macht, sondern dissonirt. So ist auf unsrer Tonleiter das Intervall H - f eine falsche Quinte, weil es nur aus zwey ganzen (dem großen und kleinen) Tönen c - d, d - e, und zwey halben Tönen, H - c, e - f, besteht, da die wahre Quinte aus drey ganzen und einem halben Ton zusammen gesetzt ist.

Das eigentliche Verhältniß der falschen Quinte ist 45:64, und wird in der Umkehrung *) zum Tritonus, dessen Verhältniß 32:45 ist.

*) S. Umkehrung.

Auf eine ähnliche Art bekommen auch andre Intervalle Namen, die ihnen eigentlich nicht zukommen, weil sie ihrer Natur nach die wahren Verhältnisse der Intervalle, deren Namen sie tragen, nicht haben, noch so, wie sie, können gebraucht werden. So giebt man allen übermäßigen *) und verminderten Intervallen die Namen der reinen Intervalle, aus denen sie entstehen, und daher entstehen falsche Terzen, Quartan, Sexten und Octaven. Der Tritonus ist eine falsche, oder übermäßige Quarte, weil er, ob er gleich auf der vierten Stufe von seinem Fundament steht, wie f - h, um einen halben Ton höher ist, als die wahre Quarte.

Gewöhnlich aber giebt man nur der erwähnten kleinen Quinte den Beynamen falsch, indem man die andern Intervalle, die von den reinen abweichen, durch die Benwörter übermäßig oder vermindert bezeichnet. Von dieser falschen Quinte hat auch der Quint - Sexten - Accord, darin sie vorkommt, den Namen des Accords der falschen Quinte. Dieser Accord kommt auf der großen Septime des Tones, in welchem man schließen will, vor, wie hier:



und die Quinte darin tritt immer in der Auflösung einen Grad unter sich, da der Bass nothwendig in den nächsten halben Ton über sich schließen muß. Diese Regel leidet nach der Natur der Sache keine Ausnahme, weil jedes Subsemitonium auf den Ton darüber leitet.

Wenn

*) S. Uebermäßig.

Wenn man also die kleine Quinte in einem Accord findet, wo sowol sie als der Bass einen andern Gang nehmen, so ist dieses nicht die falsche Quinte, sondern die kleine und consonirende Quinte des verminderten Dreyklanges, wie hier:



Die Quinte ist um $\frac{1}{2}$ höher, als die falsche Quinte, und ihr wahres Verhältniß ist 5:7*).

Falsches Licht.

(Mahlerey.)

Dieser Ausdruck wird gebraucht, wenn ein Gemälde so gesetzt wird, daß das darauf fallende Tageslicht dem zuwider ist, welches der Mahler in dem Gemälde angenommen hat; wenn das Licht von der rechten Seite auf das Gemälde fällt, in dem Gemälde selbst aber, als von der linken Seite einfallend, vor- gestellt wird.

Das falsche Licht kann dem Gemälde viel Schaden thun, weil es die dunkeln Stellen heller, und die hellen dunkler machen, folglich die Haltung und Harmonie vermindern kann. Die beste Stellung für ein Gemälde ist die, nach welcher alle Theile desselben ein gleich starkes Licht bekommen, weil auf diese Weise das Helle und Dunkle in dem Verhältniß bleibet, das der Mahler ihm gegeben hat. Also müßte in Bildergallerien entweder das Licht gerade von vornen auf die Gemälde fallen; oder noch besser, da dieses in gewissen Stellen blendet, von oben, so daß es sich an allen Seiten des Zimmers gleich stark ausbreitet, so wie in dem runden Salon der Gallerie in Sans-Souci.

F a l t e n.

(Zeichnende Künste.)

So zufällig die Kleider selbst, und die Falten derselben, besonders für den Menschen sind, so wesentlich sind die Falten der Gewänder in den Gemälden, zur Annehmlichkeit, Schönheit und zur Harmonie des Ganzen. Die Kunst, die Gewänder, womit Personen, oder Zimmer und Geräthe bekleidet werden, in gute Falten zu legen, ist wirklich ein wichtiger, zugleich aber schwerer Theil der zeichnenden Künste, vornehmlich aber der Mahlerey. Diese Kunst hat ungemein viel schlaue Veranstellungen nöthig, um das Auge zu täuschen, und ihm zu schmeicheln; so daß sowol in der Zeichnung der Formen, als in der Färbung, und besonders in dem Theil, der das Helle und Dunkle, und die Wiedererscheine betrifft, fast nichts für unwichtig zu halten ist. Jedermann fühlet, daß in einem Gewand die Falten so widersinnig, so seltsam und verworren seyn können, daß das Auge dadurch verwirrt und von wichtigen Gegenständen abgezogen wird. Dazu kann denn noch eine eben so seltsame Verwirrung des Hellen und Dunkeln und der Farben kommen, indem das Hervorstehende in den Falten hell, das Eingebogene dunkel wird; jeder Theil des Gewandes aber, nachdem er mehr oder weniger aus- oder eingebogen ist, eine andre Farbe bekommt.

Hieraus läßt sich begreifen, wie durch ungeschickte Falten alle Ruhe und Befriedigung des Auges kann zernichtet, wie dadurch die Haltung und Harmonie des Gemäldes kann zerstört werden, und wie dieser üblen Folgen halber, ein so unbeträchtlich scheinender Theil der Kunst ganz wichtig wird. Wir wollen das Wesentlichste, worauf der Zeichner und Mahler zu sehen haben, anführen, um

* 5 Verminderter Dreyklang.

um die jungen Künstler, die dieses etwa lesen möchten, zu genauem Nachdenken über diesen Theil der Kunst zu vermögen.

In Ansehung der Form sind drey Dinge sorgfältig zu vermeiden:

1) Falten, die verworren durch einander laufen, und durch ihre Höhen und Tiefen unangenehme Figuren mit ganz spitzigen Winkeln verursachen. Das Auge liebet überall die Rundungen, über deren Umrisse es sanft hinglitschen kann; hingegen ist ihm das Ekige und besonders das Spitzige, wo es den Sachen nicht schlechterdings wesentlich ist, höchst unangenehm. Die Falten müssen sanfter und allmähliche Erhöhungen und Vertiefungen machen, wie die Hügel und Thäler in einer Landschaft, nicht Efen und Höhlen, wie ein Hausen großer über einander geworfener Klumpen von Felsen. 2) Vermeide der Zeichner unnatürliche Falten; er hüte sich Vertiefungen zu zeichnen, wo das Gewand nothwendig hervorsteht, und umgekehrt. Die Lehrer der Mahler geben überhaupt dieses Punktes halber die Regel, daß die Falten genau mit der Stellung des Körpers übereinkommen, so daß man, der Bekleidung ungeachtet, die Lage und Biegungen der bedeckten Gliedmaßen mehr merken, als deutlich sehen könne. Denn so genau anflebend an den Gliedern müssen die Gewänder auch nicht seyn, wie die nasse Leinwand. 3) Auch ist das häufige allzufleine in den Falten zu vermeiden; sie müssen, wie die Gruppen der Figuren und des Lichts, wenig und große Massen ausmachen, so daß jede kleine nicht für sich allein steht, sondern als ein kleiner Theil einer Hauptgruppe untergeordnet ist.

In Rücksicht auf die Haltung und Harmonie der Farben scheint dieses die wichtigste Regel zu seyn, die schon da Vinci gegeben hat*): Fal-

*) *Traité de la peinture* ch. CCCLVIII.

ten, in deren Tiefe sehr dunkle Schatten seyn müßten, sollen nicht an den Stellen des Gewandes kommen, auf welche das stärkste Licht fällt; und im Gegentheil, sollen an den dunkeln Stellen keine Falten so herausstehen, daß ein starkes Licht auf sie fallen, müßte. Hernach aber muß auch besonders in Absicht auf die Theile, auf die die Hauptmasse des Lichts fällt, alles das beobachtet werden, was vorher über die Form der Falten angemerkt worden, weil es sonst nicht möglich ist, der Hauptmasse des Lichts die wahre Haltung zu geben. Mahler, die sich einbilden, es sey schon genug, daß sie die Falten nicht aus dem Kopf, sondern nach der Natur, wie sie etwa an einem bekleideten Gliedermann liegen, nachmachen, betrügen sich. Denn schon in der Natur können sie schlecht und dem Gemälde verderblich seyn. Ein feiner Kenner sagt, er habe in der französischen Academie in Rom den Direktor und zwölf Academisten beisammen gesehen, welche ihr lebendiges Model zu bekleiden und die Falten in gehörige Ordnung zu legen, einen ganzen Nachmittag zugebracht haben, ehe ihrem Geschmak Genüge geschehen*).

Dieser Theil der Kunst erfodert einen großen Geschmak, so gut als irgend ein anderer. Darum übertrifft Raphael auch hierin alle Mahler, so wie er sie in Zeichnung und Ausdruck übertrifft. Diesen großen Mann müssen angehende Künstler zum Muster nehmen. Uebrigens verdienet vorzüglich über diese Sache da Vinci, und der eben angezogene Kenner, nachgelesen zu werden*).

Auf-

*) G. Adremons *Natur und Kunst in Gemälden* I Theil 18 Kap.

*) *Traité de la Peinture* Chap. 158-164. und das ganze 18. Kapitel bey Adremon.

Ausser den, Von H. S. angeführten Schriftstellern handeln noch von den Falten, de Piles in *f. Cours de peinture*, unter der Aufschrift: *De l'ordre des plis*, S. 82. Ausg. von 1766. und in dem 16ten Kap. der *remarg. et eclarcissement* für l'idée du Peintre parfait, S. 403. *Oeuvr. div. T. 3.* — und in *Tomazzo (Trattato dell' Arte della Pittura, Mil. 1585. 4. Lib. VI. c. LVI. S. 454.)* finden sich Nachrichten über die Art und Weise, wie Raphael die Falten studiert. — Ferner geben noch Unterricht über Faltenordnung, Dupuy du Bery, in seinem *Traité de la peinture*, S. 101 u. f. und Ch. Ant. Coypel, in seinen *Discours prononcés dans . . . l'Acad. R. de peinture et sculpture, Par. 1721. 4. S. 115.* — Höremons Natur und Kunst in Gemälden, im 18ten Kap. des 1ten Th. S. 211. Vom guten Geschmack in der Kleidung und den Falten. —

Santastiren: Fantasie.

(Musik.)

Wenn ein Tonkünstler ein Stük, so wie er es allmählig in Gedanken setzt, sofort auf einem Instrumente spielt; oder wenn er nicht ein schon vorhandenes Stük spielt, sondern eines, das er während dem Spielen erfindet, so sagt man, er fantasirt. Also gehört zum fantasiren eine große Fertigkeit im Satz, besonders, wenn man auf Orgeln, Clavieren oder Harfen vielstimmig fantasirt. Die auf diese Weise gespielten Stüke werden Fantasien genannt, was für einen Charakter sie auch sonst an sich haben. Oft fantasirt man ohne Melo- die bloß der Harmonie und Modulation halber; oft aber fantasirt man so, daß das Stük den Charakter einer Vrie, oder eines Duets, oder eines andern singenden Stüks, mit begleitendem Bass hat. Einige Fantasien schweifen von einer Gattung in die andre aus, bald in or-

dentlichem Takt, bald ohne Takt u. s. f.

Die Fantasien von großen Meistern, besonders die, welche aus einer gewissen Fülle der Empfindung und in dem Feuer der Begeisterung gespielt werden, sind oft, wie die ersten Entwürfe der Zeichner, Werke von ausnehmender Kraft und Schönheit, die bey einer gelassenen Gemüthsblage nicht so könnten verfertigt werden.

Es wäre demnach eine wichtige Sache, wenn man ein Mittel hätte, die Fantasien großer Meister aufzuschreiben. Dieses Mittel ist auch wirklich erfunden, und darf nur bekannt gemacht werden, und von geschickten Männern die letzte Bearbeitung zur Vollkommenheit bekommen.

In den Transactionen der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften in London befindet sich in der 483 Nummer, die 1747 herausgekommen, ein kurzer Aufsatz, in welchem ein englischer Geistlicher, Namens Creed, den Entwurf zu einer Maschine angiebt, welche ein Tonstük, indem es gespielt wird, in Noten setzt*). Nicht lang hernach, nämlich 1749, hat ein auswärtiges Mitglied der Königl. Academie der Wissenschaften von Berlin derselben eröffnet, daß er seit einiger Zeit an einem Clavier arbeite, das die Fantasien in Noten setzen könne, sich aber genöthiger sehe, die Sache wegen Mangel an einem geschickten Arbeiter aufzugeben; er schickte zugleich der Academie seinen Entwurf davon. Dieser Veranlassung haben wir die Erfindung des Holfeldischen Segnstrumentis zu danken, die

*) A Letter from Mr. John Freke . . . inclosing a paper of Mr. Creed concerning a Machine to write down extempore voluntaries or other pieces of Music. *Transact. Philos. Vol. 44. pag. 445.*

die hier näher angezeigt zu werden verdient.

Denselben Tag, als die Academie die erwähnte Nachricht erhalten, machte ich sie dem, damals noch wenig bekannten, zu mechanischen Erfindungen aber vorzüglich aufgelegten, Mechanikus Holsfeld, ohne ihm das geringste von den an die Academie geschickten Zeichnungen zu sagen, bekannt. Die Zeichnungen hat er in der That nicht gesehen, bis seine Erfindung völlig fertig und ausgeführt gewesen. In ganz kurzer Zeit brachte mir dieser sünftreffliche Mann seine finnreich erfundene Maschine. Sie ist so eingerichtet, daß sie ohne alle Weitläufigkeit auf jedes Clavier, von der Art, die man hier zu Lande Flügel nennt, gesetzt werden kann, und alsdenn jedes, bis auf die kleinste Manier im Spielen, genau aufzeichnet. Verschiedene Liebhaber hatten sich bey dem Erfinder gemeldet, um dieses Instrument zu haben; weil aber keiner Miene machte, die Erfindung daran auf eine anständige Art zu belohnen, so blieb sie, so wie ein von demselben Künstler erfundenes Clavier mit Darm-Sayten und einem Vogen von Pferdhaaren, bey dem Erfinder liegen. Nach seinem Tode*) kaufte die Academie der Wissenschaften das Instrument, und wird ohne Zweifel eine genaue Abzeichnung davon bekannt machen**).

*) im Frühjahr 1770.

**) Aus dieser Erzählung wird sich beurtheilen lassen, wie viel unrichtiges über dieses Instrument und seinen Erfinder in Herrn Cräbelins Nachricht von dem Zustand der Musik in Rußland gesagt worden. Dieser Aufsatz befindet sich in Haigold's Vorlagen zum neuveränderten Aufl. II Theile.

1. Es ist nicht wahr, daß Holsfeld die an die Academie geschickten Zeichnungen gesehen, ehe er sein Instrument gemacht hat.

2. Es ist nicht wahr, daß der Erfinder die Maschine selbst aus Verdruss wieder zerstört habe.

Was übrigens die Kunst des Fantasiirens betrifft, was für Hülfsmittel man habe, dasselbe zu erleichtern und was bey den verschiedenen Arten desselben zu bedenken sey, darüber wird man in Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, sowohl im ersten als im zweyten Theile, in eigenen Capiteln, viel nützlich antreffen.



Von dem Fantasiiren handeln: Arte de tanner fantasia para Tecla, Vi-guela y todo instrumento de tres o quatro ordenes, por Thomas a Santa Maria, Vallad. 1565. f. — G. V. Sorge im 30ten Kap. des 3ten Thls. f. Vorge-machs der musikalischen Composition; auch hat er besonders drucken lassen, eine — Anleitung zur Fantasie oder zu der schweren Kunst, das Clavier, wie auch andre Instrumente, aus dem Kopfe zu spielen, nach theoretischen und praktischen Grundsätzen, wie solche die Natur des Klanges lehrt, gestellt 1767. mit 17 Aft. f. — Ferner gehören hieher noch, Jidr. Wlb. Niedts Betrachtungen über die willkürlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken, bey Ausführung einer Melodie, im 2ten Bde. der Marpurg-schen Beyträge — und, in so fern dazu eine Kenntniß von der Verwandtschaft der Tonarten erforderlich ist, das, was von musikalischen Cir-keln

3. Auch nicht, daß er sie durch einen zufälligen Brand, dann viel von seinen Sachen in Rauch aufgegangen, verloren habe.

4. Auch ist nicht wahr, daß seine Verdienste unbelehnt geblieben seyen. Der König hat ihm 1765 eine Gnadenpension gegeben, die er bis an sein Ende genossen hat. Auch ist er dadurch auf eine schmeichelhafte Weise belohnt worden, daß der König seinen Vogensflügel von ihm erfordert, ihn dafür belohnt, und das Instrument, als eine vorzüglich schätzbare Erfindung, in das Neue Schloß hiner-tet Haus-Conci hat setzen lassen.

Felt in J. Andr. Werkmeisters Harmonol. mus. S. 52-54. — in Heinechens Anweisung zum Generalbass, Th. 2. Kap. 4. S. 263 (1te Ausg.) — in Kellners Unterr. im Generalbass, S. 58 u. f. — in Mizlers Bibl. B. 2. Th. 1. S. 123. — in Mathefons Organisten Probe, 10te Probe des 1ten Theiles — in Dautbers Generalbass — u. a. m. sich findet. In Ansehung der Auflösung großer Noten in kleinere, geben Anweisung: Prinz, im satyr. Componisten, Th. 2. Kap. 8. S. 44. (Ausg. von 1696) und in der Music. modularot. Kap. 9. S. 42 (Ausg. von 1714.) — Wecht, im 2ten Th. der Handleitung, u. a. m. In Ansehung der Verleg- und Verbindungskunst: Kircher, im 8ten Buch des ersten Theiles s. Musurgia — Die Leibnizische Dissertac. de Arte combinatoria, Lips. 1666. 4. Freft. 1690. 4. und in der Samml. s. W. von Dutenst, B. 2. S. 339. — Euler, im Tentam. Cap. 3. S. 20. — Mathefon, im vollkommenen Capellmeister, Th. 2. Kap. 6. S. 51. u. f. u. a. m. — Von der Vortreflichkeit des Fantasiens, von der Möglichkeit, den Hindernissen, den Hülfsmitteln, von der Methode sie zu lehren, von der Imitation, von der Ausführung eines Satzes aus dem Stegreiffe, von dem Unterschiede des Präladirens und Fantasirens, handelt Adlung, im 17ten Kap. seiner Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, S. 880 der zweyten Auflage. Auch ist von ihm eine Anleitung zum Fantasiren in Handschrift da. —

Uebrigens wird in dem Essai sur la Musique anc. et moderne, Par. 1780. 4. B. 3. S. 602, dem V. Engramelle die Erfindung eines, dem Creedschen oder Holsfeldschen ähnlichen, Instrumentes zugeschrieben. — Und, ein Niederländischer Tonkünstler, Guillet, hat XXIV Frantaisies selon l'ordre des douze modes, Brux. 1610. fol. heraus gegeben. —

F a r b e n .

(Mahlerey.)

In der Mahlerey müssen die Farben aus deren Zusammensetzung das Gemählde entsteht, in einem doppelten Gesichtspunkt betrachtet werden: als Materien, deren körperliches Wesen auf die Wirkung und Dauer des Gemähldes einen beträchtlichen Einfluß hat; und dann als bloßes Licht, das durch die Mannigfaltigkeit seiner Färbung den Künstler in Stand setzt, die Farben eines jeden sichtbaren Gegenstandes nachzuahmen.

In dem ersten Gesichtspunkt betrachtet, sind die Farben zum Gemählde, was die Materialien, Holz, Steine und Kalk dem Gebäude sind. Die Mahler schreiben auch ihren Farben mehr oder weniger Körper zu, nachdem sie mehr oder weniger davon nehmen müssen, um eine gewisse Wirkung davon zu erhalten. Weil man z. B. mit sehr wenig Bleiweiß mehr ausrichtet, als mit viel Kreide, so sagt man, jenes habe mehr Körper.

Der Mahler hat also eine gute Kenntniß des Körperlichen der Farben nöthig; eines Theils, damit er sowol in der Arbeit besser fortkomme, und die Wirkung der Farben leichter erhalte, als auch um andern Theils seiner Arbeit eine längere Dauer zu geben. Es giebt Farben, womit man mit einem Pinselstrich mehr ausrichtet, als mit öfterer Uebearbeitung durch andre Farben; und so giebt es auch Farben, die in den Gemählten sehr lange beynabe dieselbe Kraft behalten, die sie vom Anfang gehabt haben, da andre sich gar bald ändern, es sey, daß sie ausblaffen, oder daß sie dunkler werden. Zwar kommt ein Theil dieser verschiedenen Wirkungen von der Behandlung des Mahlers her; viel aber kommt auf die körperliche Natur der Farben an.

Der

Der angehende Mahler, der das Glück hat, seine Kunst von einem guten und aufrichtigen Meister zu lernen, kommt ohne große Mühe zur Kenntniß der körperlichen Eigenschaften der Farben. Aber mancher Lehrer ist zurückhaltend, auch wol neidisch, und manch fürtreffliches Genie fällt einem schlechten Lehrmeister in die Hände; und in diesem Fall muß seine eigene Beobachtung sein Lehrer seyn. Es ist überhaupt gut, daß der Mahler seine ältesten Arbeiten sehr oft wieder ansehe, um die darin allmählig sich ändernden Veränderungen der Farben zu beobachten. Er kann sich auch dadurch etwas helfen, daß er Probegemälde macht, und sie an die Sonne, und an die offene Luft setzet, um das Veränderliche der Farben kennen zu lernen. Großen Vortheil wird ihm, wenn er nur die Gelegenheit dazu hat, eine fleißige Beobachtung der Werke der besten alten Meister geben, deren Arbeiten schon ein, oder ein Paar Jahrhunderte hinter sich haben. Verzüglich können bloß angelegte Gemälde alter Muster hierin lehrreich seyn, weil man mit ziemlicher Gewißheit die eigentlichen Farben, die sie gebraucht haben, noch erkennen kann. Auf diese Weise kann der Mahler zur Kenntniß des Festen und Dauerhaften der Farben kommen.

Ihren Werth in Absicht auf die Bearbeitung selbst, das mehr oder weniger Körperliche in ihnen, die Eigenschaft, durch ihre Einmischung in andre, diesen aufzuhelfen oder sie zu verderben, ihre Stärke durch andre Farben durchzudringen, oder nur als schwache, durchsichtige Decken anderer Farben nützlich zu seyn, wird der Künstler nie anders, als durch genaues Nachdenken und Beobachten, während der Arbeit selbst, kennen lernen. Der scharfsinnigste und nachdenkendste Kopf kommt hierin natürlicher Weise am weitesten.

Der Mahler muß das Genie eines Naturforschers haben, um jede körperliche Veränderung wahrzunehmen, und mit Scharfsinnigkeit ihre Ursache zu entdecken. Ohne dieses Genie ist es nicht wol möglich, ein guter Colorist zu werden.

In Ansehung der Bestandtheile sind die Farben entweder Erdfarben, oder Gattungen gefärbter, von der Natur erzeugter Erden, wie der Ocher, die grüne, braune, rothe Erden; und diese sind gemeinlich, wiewol mit Unterschied, die beständigsten, und die auch am meisten Körper haben; oder chymische Farben, die durch die Chymie aus metallischen Materialien verfertigt worden. Diesen ist nicht allemal zu trauen, weil sie nicht nur oft selbst etwas scharfes, heißendes an sich haben, was durch sie andern Farben, mit denen sie vermischt werden, schädlich sind, sondern auch selbst von den in der Luft befindlichen mineralischen Ausdünstungen angegriffen werden; wiewol es auch sehr schöne und höchst dauerhafte Farben dieser Art giebt. Endlich hat man auch Farben, die durch Zubereitung aus den animalischen und vegetabilischen Körpern verfertigt werden. Allein eine umständliche Beschreibung dieser Gegenstände gehört nicht hieher. Wer ausführlichere Nachrichten über die Farben sucht, der wird sie unter andern in Dom Pernety's am Rand angezeigten Werke finden *).

Weit wesentlicher zur Kunst dienet die Betrachtung der Farben, in so fern man sie als gefärbtes Licht ansieht, womit man jedem gezeichneten Gegenstand das Ansehen eines in der Natur

*) Dictionnaire portatif de peinture etc. vor welchem Buch eine Abhandlung von dem Praktischen der Kunst ist, darin die verschiedenen Farben beschrieben werden, die in dem Werk selbst, jede unter ihrem Namen, noch mehr vorkommen.

Natur vorhandenen Körpers geben kann. Die Farben selbst, womit die Natur die Körper bemahlt hat, sind von unendlicher Mannigfaltigkeit, und es ist völlig unmöglich, sie alle zu nennen, oder auch nur zu zählen. Dann verursachen die verschiedenen Grade der Stärke des auffallenden Lichts, die Entfernung vom Auge, der Ton der Luft, und die Widerscheine bey jeder Farbe, wieder mannigfaltige Abänderungen. Dem ersten Anscheine nach ist gar keine Hoffnung vorhanden, daß die Kunst des Colorists auch nur einigermaßen in Regeln zu fassen seyn könnte. Dennoch haben wir Gemählde, darin die Natur bis auf einen hohen Grad der Fälschung nachgeahmt ist. Man muß also die Hoffnung nicht aufgeben, diesem Theil der Kunst durch bestimmte und sichere Vorschriften weiter aufzuhelfen.

Den Anfang dazu muß man nothwendig von einem Verzeichniß aller Farben machen, damit jede zu nennen sey, und von der Bestimmung der verschiedenen Modificationen, denen ein und eben dieselbe Farbe unterworfen ist, ohne ihre eigentliche Färbung zu ändern. Außer den ersten Versuchen, die da Vinci zu einer solchen Theorie gemacht hat, und die binnen zweyhundert Jahren von keinem Mahler fortgesetzt oder erweitert worden, haben zwey scharfsinnige Philosophen und Naturforscher seit kurzem den Weg dazu etwas genauer gebahnt. Wir wollen die noch wenig bekannten Versuche über diese Sache hier anzeigen.

Es ist also zuerst die Frage, in wie weit es möglich sey, alle in der Natur vorkommende Farben natürlicher Körper in ein Verzeichniß zu bringen, und gleichsam dem Mahler auf seine Palette zu legen, damit er allemal die rechte wählen könne? Den ersten Versuch zur Auflösung dieser zweyten Theil.

Aufgabe hat da Vinci gemacht*), der berühmte Astronomus Mayer in Göttingen aber, der vor einigen Jahren zu großem Schaden der Wissenschaften verstorben ist, viel weiter fortgesetzt. Doch ist zu bedauern, daß die Abhandlung von dieser Sache, die er der göttingischen Gesellschaft der Wissenschaften vorgelesen, bis jetzt ungedruckt geblieben ist. Folgendes wird einen Begriff von der Mayerischen Methode geben.

Er nimmt drey Grundfarben an, aus welchen er alle übrigen heraus zu bringen sucht. Diese Grundfarben sind das Rothe, das Gelbe und das Blaue, jedes von der Art, wie sie in dem Regenbogen erscheinen, oder in dem durch ein Prisma gebrochenen Bild der Sonne. Zu Folge einiger Versuche setzt er zum voraus, daß der Unterschied zweyer Farben von derselben Gattung, die um weniger, als den zwölften Theil des Zusatzes, von dem die Veränderung herkömmt, unterschieden sind, für unser Auge nicht mehr merklich sey. Dieses ist so zu verstehen. Nimmische unter das reine Rothe, das eine der drey Grundfarben ist, den zwölften Theil Gelb, so entsteht daher eine Farbe, die sich von der Grundfarbe etwas entfernt. Mische man etwas mehr, als den zwölften Theil Gelbes darunter, so entsteht eine andre rothe Farbe. Nun nimme man an, daß die auf einander folgenden, aus Roth und Gelb gemischten Farben, nicht merklich von einander abweichen, als wenn der Unterschied von einer gegen die andre einen zwölften Theil gelber Farbe betriß.

Durch diese Voraussetzung wird auf einmal die Anzahl der Farben beynabe völlig bestimmt, und man kann alle wirklich verschieden schein-

*) *Traité de la peinture Chap. CXXI.*

nenden Gattungen der Farben in ein Dreieck bringen, wovon folgendes zur Probe dienen kann.

r^{12}				
$r^{11} b^1$	$r^{11} g^1$			
$r^{10} b^2$	$r^{10} b^1 g^1$	$r^{10} g^2$		
$r^9 b^3$	$r^9 b^2 g^1$	$r^9 b^1 g^2$	$r^9 g^3$	
$r^8 b^4$	$r^8 b^3 g^1$	$r^8 b^2 g^2$	$r^8 b^1 g^3$	$r^8 g^4$

u. s. f.

Man stelle sich vor, daß hier in dem obersten kleinen Viereck, das mit r^{12} bezeichnet ist, die ursprünglich hauptrothe Farbe stehe, die nach und nach mit einem, zwey, drey Theilen des ursprünglichen Blauen versetzt werde, und daß die aus diesen Mischungen entstehenden Farben, in die unter einander stehenden Vierecke aufgetragen würden, so daß das zweyte Viereck mit der Farbe bemahlt wäre, die aus eiff Theilen roth und einem Theil blau gemischt ist; das dritte Viereck mit der Farbe, die aus zehen Theilen roth und zwey Theilen blau besteht u. s. f. Das vorlegte Viereck in dieser Reihe würde demnach $r^1 b^{11}$ und das letzte b^{12} seyn.

Dadurch erhält er 91 verschiedene Mischungen dieser drey Farben, die alle, weil weder weiß noch schwarz darunter gemischt ist, einerley Grad des Lichts und der Lebhaftigkeit haben. Hierauf schlägt er vor, mit jeder dieser 91 Mischungen, dem Weißen und dem Schwarzen, wieder so zu verfahren, wie mit den drey Hauptfarben. Auf diese Weise würde man 91 dreieckigte Tafeln bekommen, jede Tafel in 91 Vierecke eingetheilt, und jedes Viereck mit einer von andern Farbe bemahlt, welche Farben zusammen alle möglichen, unserm Auge zu unterscheidenden Haupt- und Mittelfarben wie in einem Verzeichniß enthalten.

Herr Lambert*) merkt aber sehr wol an, daß in dieser Sache noch einige Ungewißeheiten übrig sind die eines Theils daher kommen, daß man nicht weiß, ob der zwölfte Theil der Farbe nach Maaß oder nach Gewicht zu bestimmen ist; andern Theils, weil es noch zweifelhaft scheint, ob die Stärke der Farben allemal genau durch das Verhältniß der Theile der Grundfarben bestimmt werde. Ferner merkt er an, daß auch noch unangemacht ist, ob die Farben, in Ansehung des Hellen und Dunkeln, sich auch nur durch 12 merkliche Grade unterscheiden, oder ob man deren mehr machen müsse.

Dhne Zweifel würde die Malerey durch die Mannerischen Dreiecke viel gewinnen, und die großen Coloristen würden dadurch auch in den Stand gesetzt werden, andern ihr Verfahren bey der Farbengebung leichter und bestimmter zu beschreiben. Indessen würde man doch zu viel davon erwarten, wenn man glaubte, daß alsdenn alle Regeln des Colorits ganz bestimmt, wie die Regeln der perspectivischen Zeichnung, würden angegeben werden können. Man könnte alle mögliche Farben vor sich haben, und doch sehr ins Rote oder auch ins Kalte fallen; denn das Saftige und Warme des Colorits kömmt von verschiedenen Ursachen her, auf welche die Dreiecke keinen Einfluß haben, wie z. B. von den durchscheinenden, oder überlassirten Farben, von den, auch im stärksten Schatten angebrachten ganzen Farben, von einem geschickten Tockiren. Denn das schönste Colorit wird gar oft nicht durch die, wirklich auf den Gegenständen liegenden natürlichen Farben, sondern durch ganz andere erhalten. Endlich haben auch ein-

*) G. Memoires de l'Acad. royale des Sciences et Belles Lettres de Prusse. Pour l'An. 1768. p. 99.

einige Farben, in dem vollkommenen Colorit, gewisse Eigenschaften, die mit den verschiedenen Mischungen der drey Hauptfarben, und des Weißen und Schwarzen, keine Verbindung zu haben scheinen, und über deren Erreichung man noch kein Licht haben würde, wenn man gleich die Mayerischen Dreyecke in der größten Vollkommenheit vor sich hätte. Also würden diese Dreyecke alle mögliche Farben, in allen möglichen Graden des Hellen und Dunkeln darstellen; aber in Ansehung des Tones des ganzen Colorits und andrer sehr wesentlichen Eigenschaften desselben, würden sie dem Künstler keine Dienste thun.

Man würde also die 91 Dreyecke vielleicht noch 91 mal verändern, und jedem noch einen besondern Ton geben müssen; und doch ist die Mischung der Farben schon vorher erschöpft worden! Hieraus erhellet nun ganz offenbar, daß das Colorit Eigenschaften habe, die keinesweges von der Mischung der Farben, noch von dem Zusatz des Hellen und Dunkeln herkommen. Ohne Zweifel entstehen sie aus der Behandlung, so daß in dieser die größten Geheimnisse der Farbengebung liegen mögen.

Hieraus läßt sich einigermaßen abnehmen, was man zu thun hätte, wenn man die Farbengebung auf bestimmte Regeln bringen wollte. Man müßte 1) die Mayerischen Dreyecke mit dem größten Fleiß verfertigen, jedes aber nach den verschiedenen Haupttönen der Farben abändern; 2) alles, was aus einem genauen Etudio der Werke der größten Coloristen, und aus dem Bekenntniß derer, die die meiste Uebung haben, in Ansehung der Behandlung kann angezeigt werden, zusammen sammeln. Dieses wären eigentlich Arbeiten einer Maleracademie, wie die Parisische ist, welche die geschicktesten und er-

fahrensten Meister der Kunst zu Mitgliedern annimmt.

Wichtig ist überhaupt, wegen des Schönen in den Farben, was ein großer Meister der Kunst davon anmerkt, und welches einem nachdenkenden Künstler viel entdecken wird. „Die Heile,“ sagt er, „die in Schönheit vollkommener sind, bringen weniger Nutzen mit sich; die aber, so weniger Schönheit haben, sind nützlicher — — dieses ist in allen Farben und in allen Gestalten. Die drey vollkommenen Farben können nie anders, als gelb, roth und blau seyn, und ist nur ein Begriff ihrer Vollkommenheit, nämlich wenn sie gleich weit von allen andern Farben sind; da hingegen die geringen und gemischten unterschiedlicher Art seyn können, nämlich mehr von der einen, oder der andern abhangend, und die geringsten, so von drey Farben gemischt, können unzählig verändert werden. Je weniger nun Vollkommenheit in einer Farbe ist, je mehr Vielfältigkeit hat sie, bis endlich kein Hauptbegriff mehr in ihr bleibt, und alsdenn ist sie wie eine todte unbedeutende Sache.“



Nähere Nachrichten von der, von H. C. angeführten Mayerischen Methode, die Farben in ein Verzeichniß zu bringen, finden sich in den 147ten St. der Göttingischen Gelehrten Anzeigen vom J. 1758, die auch in den 4ten B. S. 823. der Bibliothek der sch. Wissensch. eingerückt worden sind; und ausführlicher handelt davon, in seinen, von H. Vichtenberg herausgegebenen Opusc. Gött. 1775. 4. die 4te Commentat. de affinitate color. B. 1. S. 31. —

Von den Farben überhaupt: (welche, natürlich, von sehr verschiedenen Seiten, bald als Natur, bald als Kunstwert sich betrachten lassen, und mancherley Anwendungen und Gebrauch gestatten) handeln noch: Aristoteles, in einem
D 2 eigenem

eigenen Aufsätze *περί χρωμάτων*) im ersten Thl. f. Werke (Aurel. Allobr. 1605. f. S. 916, von welchem Aufsatz die Schrift des Simon Portius, *De coloribus libellus* ... commentar. illustr. Flor. 1548. 4. (welche gewöhnlich, als eine eigene Arbeit des Portius, und auch so, noch in des H. v. Murr Bibl. de Peinture, B. 2. S. 516 angezeigt wird) nichts, als eine Uebersetzung, begleitet mit einem Commentare und einer Vorrede von den natürlichen Farben ist. Ein eigenes Werk des Portius ist aber, so viel ich weiß, seine Schrift, *De coloribus Oculor.* Flor. 1550. 4. Die Schrift des Aristoteles handelt, in 6 Kap. Von den einfachen Farben; von den Farben, welche aus der Mischung der einfachen Farben entstehen; von den Ursachen der mannichfaltigen und unendlichen Menge von Farben; von der, durch Farben, entstehenden Veränderung der Farbe; von den Farben der Blumen, der Früchte, und aller Dinge, welche durch die Erde gefärbt werden; von den Farben der Haare, Federn, Haut u. d. Auch handelt noch, unter den Problem. das 3ste (Opera B. 2. S. 640 d. ang. Ausg.) von den Farben. — Ferner, in lateinischer Sprache: Ant. Thylesii *De coloribus libellus*, Bas. 1526. 8. 1537. 8. Par. 1536. 8. (Keinesweges in Grenovs Thes. abgedruckt, als wohin H. v. Murr, a. a. D. S. 517 verweist.) — Guid. Ant. Scarnilionii *de Coloribus Lib.* Il. Marp. 1601. 8. — Robert Boyle († 1691. *Experimenta et considerationes de Coloribus.* Antv. 1671. 8. und in den versch. Samml. f. Works, Lond. 1699. 4 B. f. 1725. 3 B. 4. (abridged and methodizd) und von Th. Birch, 5 B. f. Ob übrigens diese Schrift nicht ursprünglich englisch geschrieben worden, und nicht zuerst früher erschienen ist, weiß ich nicht zu bestimmen.) — J. W. Doering (*De coloribus Veter. Progr.* Gorch. 1788. 8.) —

In ital. nischer Sprache: Fulvio Pellegrino *Di rato* (*Del Significato de' Colori* ... Ven. 1535, 8. 1544. 8.)

Aut. Dolce (*Dialoghi ne' quali si ragiona della qualità, diversità e proprietà dei Colori*, Ven. 1565. 8. — Canedol (*Trattato dei Colori occolti*, Parma f. a. 8.) — Giov. B. Tomazzo (*Im 2ten Buche f. Trattato dell' arte della Pittura*, Mil. 1585. 4. S. 187. u. f. th 19 Kap. deren Inhalt bey dem Art. *Colorit* S. 483. a. angezeigt ist.) — Dem Mahler, Lub. Cardi († 1613) wird, in dem Allg. Künstlerlexicon, Zür. 1779. f. Art. Cardi, ein Werk von den Eigenschaften und der Natur der Farben, nebst der Manier, sie auf die möglichste Weise haltbar zu machen, zugeschrieben, welches ich aber nicht näher nachzuweisen weiß.) — Giov. de Rinaldi (*Il mostruossissimo mostro* ... div. in due Trattati; nel prima si ragiona del significato de' Colori ... Ferr. 1588. 8.) — G. V. Armenini (*Im 7ten Kap. des 2ten Buches f. Precetti della Pittura* S. 63 u. f. dessen Inhalt s. h., bey dem Art. *Colorit*, S. 483. a. s. h.) — Ant. Franchi (*In f. Teorica della Pittura*, ovvero *Trattato delle materie più necessarie per apprendere con fondamento quest' arte*, Lucca 1739. 8.) —

In französischer Sprache: *Essai de la nature des couleurs*, p. Mr. Mariotte, Par. 1681. 12. mit Kupf. — *Lettre de Mr. Huët sur la Pourpre* in den *Dissertat. de Tilladet* Th. 2. S. 169. — *Lettre du P. O. à Mr. I. P. D. M. sur un clavecin oculaire*, in den *Mem. de Trevoux*, Mon. August vom J. 1739. S. 1675. — *L'optique des Couleurs fondée sur des simples observations, et tournée sur tout à la pratique de la Peint.* ... et des autres Arts Coloristes, par le Rev. P. Louis Bernh. Castel, Par. 1740. 12. Deutsch, Halle 1747. 8. womit die *Observat. sur la Musique des Couleurs*, in den *Observat. sur l'Hist. nat. sur la Physique et sur la Peint.* P. 1752. 12. B. 1. S. 76. so wie die *Lettre du P. Castel à Mr. Rondet* ... au sujet du Clavecin des couleurs, im *Mercur de France*, Mon.

Mon. Jul. vom J. 1755. S. 144. zu ver-
binden ist. Eine Nachricht von dem gan-
zen Unternehmen findet sich in dem 2ten
Bers. der merkwürdigen Vorträge zu dem
Weltleben der Gelehrten, Langens. 1766.
8. S. 661. Auch gehört zu eben dieser
Materie noch ein Aufss. von Krügers Far-
benclavier, in den Miscell. Berol. V. 7.
S. 345 und dessen Anmerk. aus der Natur-
lehre, über einige zur Kunst gehörige Sa-
chen, im 1ten Bde. des Hamburgischen
Magazines S. 372. so wie, was Mendels-
sohn, in s. Philos. Schriften, Th. 1. S. 87.
und 160. u. f. Aufss. von 1771. und J. A.
Eberhard in s. Theorie der sch. Wissensch.
S. 29. Aufss. von 1783. vergl. mit der
sechsten Betr. im 1ten B. von R. H. Hey-
denreichs Aesthetik, Leipz. 1790. 8. S. 224
u. f. darüber bemerkt haben. — *De Pi-
les* (in den *Elemens de la Peinture*,
Oeuvr. T. 3. Amsterd. 1766. 12.
S. 120. des *Couleurs qu'on emploie*
pour la peint. à huile; S. 189 des
Coul. propres à la peint. à fresque;
S. 252. des *Couleurs propres à la mi-
niature* und de la manière de purifier
les *Couleurs*; S. 283 des *Coul. pri-
mitives et composées*, demonstration
des *Coul. simples et composées*, de
la composition des *pastels*, du me-
lange des *couleurs* pour les *pastels*
und S. 342 des *differentes couleurs*
des *emails*. — *Le science des ombres*,
par rapport au dessin . . . p. M. du
Pain. Par. 1750. 8. — Bey den Nou-
veaux Princ. de la Perspective lineai-
re de Newton, Amst. 1757. 8 findet
sich ein *Essai sur le melange des Cou-
leurs*. — *Traité des Couleurs pour*
*la Peinture en Email et sur Porcelai-
ne* . . . p. Mr. d'Arolois de Mon-
tamy, Par. 1765. 8. Deutsch, Leipz.
1767. 8. — *Lettres sur les differen-
tes couleurs qu'on peut tirer des ve-
getaux*, autant pour la Teinture que
pour la Peinture, p. Mr. Bucholz,
Par. 1769. 12. — *Traité des Cou-
leurs et vernis*, p. Mr. Mauclerc,
Par. 1772. 8. — *Recherches par rap-
port à une meilleure preparation des*

Couleurs, employée dans la Pein-
ture, in den *Nouv. Mem. de l'Acad.*
de Dijon pour l'année 1782, Dijon
1783. 8. —

In englischer Sprache: *Alex. Brown*
(in s. *Ars pictoria* . . . S. 78 u. f. Ausg.
von 1669. f. welcher auch, S. 91. ein
Geheimniß, die Farben ziehen zu machen,
erfunden haben will, und angegeben hat.)
— *Observations on Colours*, by N.
Hofnail, Lond. 1738. 8. — *The*
Painters Companion, or a Treatise
on Colours, Lond. 1762. 8. — *Wilh.*
Lewis (S. *History of Colours* kann ich
nicht im Original anführen, weil ich sie
nicht gesehen; J. H. Ziegler gab die erste
Abtheilung davon, welche von den schwar-
zen Farben handelt, deutsch, Jür. 1766.
2. heraus.) —

In holländischer Sprache: *Gerh.*
Latresse, im 10ten, 12ten Kap. des ersten
Buches s. *Großen Mahlerbuchs*, von der
Coulour der Nackenden; von den Farben,
derselben Gebrauch und dem Colorit der
verschiedenen Geschlechter; von dem lieblich-
en und schönen Coloriren. S. übrigens
den *Art. Colorit*, S. 484. b. — *W.*
Beurs (die große Welt ins Kleine abge-
mahlet, oder Unterricht von allen Ge-
mählten in der Welt, in 6 Büchern ab-
gefaßt, worin die Hauptfarben ab-
gehandelt werden . . . Amst. 1693. 8.
Das holländische Original selbst ist mir
nicht bekannt.) —

In deutscher Sprache: Anweisung
zu . . . Zubereitung der schönsten Far-
ben, und Mahlerkünste, Nürnberg. 1706. 8.
— Versuch einer nähern Erklärung von
der Natur der Farben, von Joh. Pet.
Eberhard, Halle 1749 und 1762. 8. —
Sehr geheim gehalten, und nunmehr
frei entdeckte, experimentirte Kunststücke,
die schönsten und raresten Farben zu ver-
fertigen . . . Zittau und Leipz. 1763. 8.
1789. 8. 2 Th. (ein elendes Geschmierre.)
— Die ächte und wahrhafte Farbekunst,
Langens. 1765. 8. — Abhandl. von den
zufälligen Farben von A. Scherfer, Wien
1765. 8. — J. Chr. Schäfers Entwurf
einer allgemeinen Farbenvereinigung, oder
Ver-

Versuch und Muster einer gemeinnützigen Bestimmung und Benennung aller Farben, nebst 2 ausgemahlten Kupfertafeln, Regensb. 1769. 4. — Abhandlung vom Gebrauch der Farben, in Abremons Natur und Kunst, Wien 1770. 8. Th. 1. S. 350-380. — Versuch eines Farbensystems, entw. von Jgn. Schiffermüller, Wien 1772. 4. (Der Verf. hält sich an dem Lehrgebäude des P. Castel, theilt den Farbenzirkel in 12 Theile, und nimmt roth, gelb und blau als die 3 eigentlichen Grundfarben an.) — Beschreibung einer, mit dem Calauischen Wachs, ausgemahlten Farbenpyramide, wo die Mischung jeder Farbe aus Weiß und dreyn Grundfarben (Carmin, Berlinerblau, und Gummi Gutti) angeordnet, dargelegt, und derselben Berechnung und vielfacher Gebrauch gemessen wird, durch J. H. Lamberg, mit einer ausgeh. Kupfertafel, Berl. 1772. 4. — Aug. Rud. Pfannenschmids Versuch einer Anleitung zum Mischen aller Farben, aus Blau, Gelb und Roth. . . Han. 1781. 8. — Französisch, Lausanne 1788. 8. — Christ. Febr. Prangens Farbenlexicon, worin die möglichsten Farben der Natur nicht nur nach ihren Eigenschaften, Benennungen, Verhältnissen und Zusammensetzungen, sondern auch durch die wirkliche Ausmahlung enthalten sind, mit 48 illum. Kupfern, Halle 1782. 4. — Ueber die Schönheit der Farben, ein Auf. in J. A. Eberhards Vermischten Schriften, Halle 1784. 3. S. 122. — Joh. H. Scharf Recepte über verschiedene Sättungen von Farben, Göt. 1788. 8. (Für Scharlach und Cochenille.) — Taschenbuch für Maler und Zeichner, in Rücksicht auf Farbereiung von C. Gottl. Müller, Gera 1789. 8. (Ohne sonderlichen Werth.) — Malers Farb. Illuminir. und Glanzbuch, Köln 1790. 8. — C. übrigen die Art. Colorit, Licht, Schatten, u. d. m. Auch versteht es sich von selbst, daß in den mehrsten übrigen Werken von der Malerey — (S. Art. Malerey) noch von den Farben gehandelt wird — so wie, daß diese Materie überhaupt noch in mehreren, die Physik an-

gehenden Schriften, vorkommt, wovon ich nur die Lettres à une Princesse sur divers sujets de Physique et de Philosophie (besonders den 2ten Br. im ersten Theile) anführen will. —

Farbengebung. Dieses von dem Hrn. von Hagedorn zuerst gebrauchte Wort ist schicklich, um denjenigen Theil der Kunst auszudrücken, der von den Farben abhängt. Die Farbengebung würde demnach folgende Theile der Kunst unter sich begreifen: 1) Licht und Schatten; 2) das Helle und Dunkle der Farben; 3) die eigenthümlichen und Localfarben; 4) die Harmonie; 5) den Ton; und 6) die Behandlung der Farben. Dieses wird bloß zur Erklärung des Wortes angemerkt.

F a r b e n.

(Dichtkunst.)

Poetische Farben nennt man alle die Hülfsmittel, deren sich der Dichter bedient, seinen Gegenstand der Einbildungskraft so deutlich darzustellen, als wenn er vor unsern Augen gemahlt wäre, Leben oder Bewegung hätte. Dazu gehören die Bilder, und alle Tropen und Figuren, wodurch die Einbildungskraft lebhafter gerührt wird, als sie es durch die eigentliche Beschreibung, durch den natürlichen Ausdruck geworden wäre.

Da Vos meint, daß die Farben der Dichtkunst das Schicksal der Gedichte bestimmen. Vermuthlich denken einige Dichter eben so, die in der poetischen Malerey weder Maß, noch Ziel, noch Grade beobachten. Ihre Neben sind ein beständiges Gewebe von Bildern und Tropen von der seltsamsten Art. Nicht nur Tugenden und Laster, sondern auch die zufälligsten Begriffe werden zu Personen erhöht, so daß den Personen selbst wenig zu thun übrig bleibt. Die

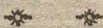
Die eigenthümlichen Redensarten werden fast überall vermieden, als wenn sie ganz unbrauchbar wären.

Diese Ueppigkeit hat eine Armuth wichtigerer Vorstellungen zum Grund; das Herz bleibt dabey kalt, und die Einbildungskraft wird so überhäuft, daß sie ermüdet. Solcher Ueberfluß schadet, wie die Verschwendung der Zierrathen am Kopsputz und der Kleidung, durch welche das Auge nicht hindurch dringen kann, um das Schöne im Gesicht und der ganzen Gestalt zu sehen. Selbst in lyrischen Stücken, die doch den poetischen Farben ihren eigentlichen Ort leihen, schüßet sich diese Ueppigkeit so wenig, als im Trauerspiel und in dem heroischen Gedicht.

Der Dichter sollte bedenken, daß aller dieser Schmuck höhern und wichtigern Eindrücken nothwendig muß untergeordnet seyn. Wozu dieneete denn endlich die wolausgezierteste Außenseite eines Gebäudes, wenn hinter derselben keine Zimmer wären? Jeder Dichter sollte bedenken, daß ein mit aller Einfachheit vorgetragener, wichtiger, das Herz oder den Verstand interessirender Gedanke eine größere Wirkung thut, als alle Bilder der Phantasie.

Der rechte Gebrauch der poetischen Farben giebt uns von den Einsichten und dem Geschmack eines Dichters und Redners den zuverlässigsten Begriff. Ein glänzendes Colorit, ohne Stärke der Zeichnung, ohne natürliche Schilderung solcher Gegenstände, die über die Einbildungskraft hineindringen, und wichtige Empfindungen zurüßlassen, verräth einen an Kleinigkeiten hangenden Geschmack. Der gänzliche Mangel poetischer Farben ist noch eher zu ertragen, als ihr Ueberfluß. Die größten Dichter, Homer und die tragischen Verfasser der Griechen, haben darin einen großen Geschmack gezeigt, daß sie die hellsten Farben auf

die Stelle gesetzt, die zwar des Zusammenhangs halber unumgänglich nothwendig gewesen, aber einen geringen Eindruck ohne diese Erhöhung würden gemacht haben. Wo man dem Verstand und dem Herzen Rathstellen setzt, da kann die Einbildungskraft gerührt werden.



Wenn man, was H. Sulzer hier von den Farben sagt, mit dem vergleicht, was er, in dem Art. Gedicht, über eben diese Materie vorträgt: so scheint er in einem Widerspruch mit sich selbst zu stehen, welches hier der Mühe überhebt, den vorhergehenden Artikel zu prüfen. Man sehe übrigens das VI Kap. des 1ten Art. im 2ten Abschnitt des Ramlerschen Vatteur I. S. 201. Ausgabe von 1774. vergl. mit der N. Bibl. der sch. Wissensch. V. 9. S. 282 u. f. — Das von Hrn. S. angeführte Werk des Dubos ist bekannt, und, in Rücksicht auf diese Materie, sehr gut. Auch gehören, in gewisser Art, noch hieher: De Ornatu Orat. germanicae, Diss. Auct. Frid. Gotthelf Gotter, Jen. 1711. 4. — De grata negligentia Orat. Progr. I. A. Ernesti, Lipsf. 1743. 4. — De Ornatu Orat. spec. romanae, Diss. Erh. Lod. Henne, Ien. 1747. 4. — De ornatu Orat. Diss. C. I. Rost, Lipsf. 1749. 4. S. übrigens die Art. Bild, Figur, Tropen u. d. m.

F a s s u n g.

(Schöne Künste.)

Jeder besondere Zustand des Gemüthes, der den Vorstellungen und Handlungen einen besondern Ton giebt. Wenn Haller sagt:

Ein wohlgeſetztes Gemüth kann Galle ſüße
machen,
Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth ſtreut;

so zeigt er diese Wirkung zweyer
einander entgegengesetzter Fassungen
an, der ruhigen, die sich mehr zu
D 4ange.

angenehmen als unangenehmen Vorstellungen lenkt; und der verdrießlichen, die geneigt ist, alles von der widrigen Seite zu betrachten.

Es ist eine der wichtigsten, obgleich überall in die Augen fallenden Beobachtungen, daß die Urtheile der Menschen und die Eindrücke, welche die Sachen auf sie machen, also ihr Thun und Lassen, vornehmlich durch die Fassung bestimmt werden. So wie derselbe Mensch von dem Geschmak der Speisen ganz anders urtheilet, wenn er hungrig, als wenn er satt ist, so beurtheilet und empfindet man insgemein jede Sache nach Beschaffenheit der Fassung, darin man ist. Dieses hat nicht nur bey den gemeinen Seelen statt, die nie nach wohl überlegten Begriffen, sondern blos nach Eindrücken handeln; auch der verständige Mensch, der, welcher die Stimme der Vernunft laut und vernehmlich höret, läßt sich oft durch die Fassung hinreißen.

Wir wollen diese merkwürdige psychologische Erscheinung hier nur in Rücksicht auf ihre Wichtigkeit in Aufsehung der schönen Künste betrachten. Bey Vorfertigung der Werke der Kunst ist die Fassung derer, auf deren Gemüther man wirken will, von großem Gewichte.

Wer mit irgend einiger Aufmerksamkeit auf sich selbst Arbeiten, die Nachdenken erfordern, gethan hat, der weiß, wie sehr die Gemüthsfassung, in welcher man arbeitet, alles erleichtert oder schwer macht. Sich in die zur Arbeit erforderliche Fassung zu setzen, ist bey jedem Geschäft der erste und wichtigste Punkt; und die Leichtigkeit, dieses zu thun, ist kein geringer Theil des Genies, und das, was ingenium veratile genannt wird. Man erleichtert sich die Fassung, wenn man die Aufmerksamkeit von allen andern Dingen, als dem vorhabenden Geschäft abzieht, und dasselbe eine Zeitlang, ehe man an

die Ausführung geht, wenn es auch nur ganz summarisch, oder aus einem allgemeinen Gesichtspunkt geschieht, beständig vor Augen hat; welches um so viel leichter geschieht, wenn man erst irgend eine interessante Seite desselben entdeckt hat. Ein hoher Grad der vortheilhaften Fassung ist die Begeisterung, von deren Einfluß an seinem Orte gesprochen worden *) Wenn der Künstler hierin nicht glücklich gewesen, so wird sein Werk nie vollkommen seyn.

Eben so wichtig ist die Fassung derer, auf welche die Gegenstände der Kunst wirken sollen. Wer sich in einer vergnügten Laune befindet, den kann man leicht zum Lachen bringen; alles, was man vor ihm sagt, hat doppelte Kraft. Demnach muß in jedem Werk der Kunst etwas liegen, was diese Fassung hervorbringen vermag. In der Musik sucht man dieses durch Vorspielen, oder Pedalieren zu erhalten, in der Rede durch den Eingang, in einigen Gedichten durch die Ankündigung, in allen Arten der Gedichte und der Reden, so wie auch in allen Gemälden, durch den Ton des Vortrages. Gemälde von sehr ernsthaftem Inhalt müssen schon von weitem, ehe man noch etwas darin unterscheiden kann, das Auge durch einen ernsten Ton rühren, so wie ein Gewitter von weitem durch eine dunkle, drohende Luft angekündigt wird.

Der Redner kann bey dem mündlichen Vortrag die Fassung seiner Zuhörer am sichersten dadurch bewirken, daß er selbst in dem Ton der Stimme, in der Stellung, in den Gebärden und Bewegungen die Fassungen vollkommen ausdrückt. Es liegt eine sehr sympathetische Kraft in dem lebhaften Ausdruck einer natürlichen Fassung. Wir können uns, wenn wir einen von Herzen vergnüg-

*) S. Begeisterung.

ten, oder durchaus bekümmerten Menschen sehen, selten enthalten, wenigstens einigermaßen uns in dieselbe Fassung zu setzen. Die große Kraft, die eine solche Fassung dessen, der redet, seinen Worten giebt, kann keinem Menschen unbemerkt geblieben seyn. Wer einen schreckhaften Vorfall gleichgültig, oder gar vergnügt erzählt, läuft Gefahr, daß ihm niemand glaube; der aber in schreckhafter Fassung eine Lüge hervorbringt, findet leicht Glauben. Der Grund dieser Sympathie ist leicht zu entdecken. Der Mensch hat einen natürlichen Hang sich jede Sache, die seine Aufmerksamkeit an sich gezogen, so klar als möglich ist, vorzustellen *). Wenn wir also einen Menschen von irgend einer Empfindung gerührt sehen, so wollen wir auch einen klaren Begriff von seinem Zustand haben; (wenn nur sonst nichts da ist, das die Aufmerksamkeit davon ablenkt;) diesen aber erhalten wir nicht besser, als wenn wir dieselbe Empfindung haben, die er hat. Daher entsteht also eine Bestrebung der Seele sich in dieselbe zu setzen. Nur muß die Fassung, darin wir andre sehen, nichts Unnatürlichen oder Widersinnigen haben; denn dieses wird uns anstößig, und verhindert jede Bestrebung, davon gesprochen worden ist, gänzlich. Wenn wir einen Lustigmacher bey ernsthaften Dingen in einer lustigen Laune sehen, so sind wir sehr entfernt, in seine Fassung zu treten.

Es ist demnach eines der wichtigsten Talente des Redners, daß bey dem mündlichen Vortrag alles, was man an ihm sieht und von ihm höret, eine dem Inhalte seiner Rede natürliche Fassung ausdrücke; dadurch rührt und überredet er mehr, als durch das was er sagt. Wie er aber dazu kommen soll, kann

*) S. Klarheit.

ihm nicht durch Regeln gezeigt werden. Man empfehle ihm überhaupt, wenn er Gelegenheit hat, große Redner zu hören, auf die Fassung, in die sie sich setzen können, und auf die große Kraft derselben vorzüglich Acht zu haben, und auch im gemeinen Leben, auf den Ton der Stimme, auf Stellung und Gebehrden der Redenden genau zu merken. Dieses Studium muß der Redner, als seine Experimentalphilosophie mit großem Fleiß treiben. Er wird oft bey den ungelehrtesten Menschen in besondern Fällen eine Kraft zu überreden finden, die ihm wichtige Lehren geben wird, und wird das Studium seiner Kunst in dem Umgang mit eben so viel Vortheil treiben, als in seinen Cabinen.

F e h l e r.

(Schöne Künste.)

Fehlen heißt eigentlich etwas thun, das von dem Zweck, den man sich vorgesetzt hat, abführet; daher ist in den Werken der schönen Künste dasjenige ein Fehler, was nicht auf den Zweck des Werks hinleitet. In jedem Werke der Kunst liegen Absichten von zweyerley Art: der Stoff des Werks, was wir anderswo den Geist desselben genannt haben, zielt auf Erweckung gewisser Vorstellungen oder Empfindungen ab; in der Form aber oder dem Körper hat jedes wieder seinen eigenen Zweck*), der jenem untergeordnet ist. Man sieht dieses am deutlichsten an den Werken der Baukunst, wo die eine Absicht auf Bequemlichkeit, die andre auf Schönheit geht. Das Gebände, oder irgend ein einzelner Theil desselben ist fehlerhaft, in so fern ein oder mehrere Theile zu dem Gebrauch, wozu sie vorhanden, nicht tüchtig genug sind;

D 5

*) Man sehe den Artikel Einsinnigkeit.

sind; wie ein Schlafzimmer, in dem man seiner Lage halber wenig Ruhe haben könnte, oder ein Speisezimmer, das dunkel wäre, oder die andern zu seiner Bestimmung dienenden Bequemlichkeiten nicht hätte. Eben dieses Gebäude und diese Theile desselben wären aber, bey allen Bequemlichkeiten, die ihre Bestimmung erfordern, fehlerhaft, wenn alles ohne Verhältniß, ohne Regelmäßigkeit, ohne Festigkeit wäre. So verhält es sich mit allen Werken der schönen Künste; denn Batteux hat die Sachen nicht genug überlegt; da er gelehrt hat, daß die Baukunst in Ansehung ihres Zwecks eine ganz besondere Gattung ausmache. In dieser Kunst ist das, was zum Gebrauch und zur Bequemlichkeit gehört, der Geist des Werks, das gute Ansehen aber der Körper; da in jedem andern Werke, die Vorstellungen, die der Künstler erwecken will, die Seele; die Schönheit aber, die Regelmäßigkeit, das fließende und angenehme Wesen der Form, den Körper ausmachen.

Die Fehler, die dem Geist eines Werks der Kunst anhaften, sind Fehler, die nicht der Künstler, sondern der Mensch begeht, gemeine Fehler, die er mit allen andern Menschen gemein hat, die in ihren Handlungen und Unternehmungen ihres Zwecks verfehlen. Der Baumeister, der eine Küche baute, in welcher man nicht ohne Gefahr Feuer unterhalten könnte, hätte nicht einen Kunstfehler begangen, sondern einen Fehler gegen die allgemeine gesunde Vernunft. Der Dichter, der Mitleiden erwecken will, und zu dem Ende Gegenstände mahlt, die Ekel machen, fehlt nicht gegen die Regeln der Poesie, sondern er handelt gegen die Vernunft. Dergleichen Fehler also sind nicht ästhetische Fehler, sie gehen eigentlich nicht den Geschmack, sondern nur den Verstand an. Sie sind

so mannigfaltig, als der Irrthum überhaupt ist.

Die eigentlichen Kunstfehler, die wir ästhetische Fehler nennen, betreffen das Außerliche, oder den Körper der Werke; denn nur darin fehlt der Künstler, als Künstler. Die Natur und die Mannigfaltigkeit dieser Fehler zu erkennen, darf man nur überlegen, was eigentlich das Ästhetische in den Werken der Kunst seyn soll. Es ist eine solche Anordnung, ein solcher Vortrag, eine solche Ausbildung der, dem Werke wesentlichen, Vorstellungen, die sie geschickt macht, auf die sinnliche Vorstellungskraft vortheilhaft zu wirken. Ein Werk der Kunst ist ästhetisch vollkommen, wenn die Vorstellungen, die es erwecken soll, auf die leichteste, lebhafteste, dauerhafteste und überhaupt das Gemüth einnehmendste Art, erweckt werden. Dieses zu erhalten ist das eigentliche Werk des Geschmacks, da jene Vorstellungen selbst ein Werk des Verstandes und des Genies sind.

Um die ästhetischen Fehler zu vermeiden, muß man die Natur, jeden Trieb und jede Lenkung der untern Seelenkräfte *) kennen. Man kann Fehler begehen, die dem natürlichen Verfahren, oder der Art, wie diese Kräfte sich äußern, geradezu zuwider sind; diese sind wesentliche Fehler; man kann aber auch solche begehen, die ihnen die Vorstellung bloß schwer machen, diese sind weniger wesentlich. Diese doppelte Beschaffenheit haben die ästhetischen Fehler mit den philosophischen gemein; diese sind entweder wirkliche Widersprüche, oder sie sind bloße Mängel, wodurch zwar die Begriffe und Urtheile

*) Der bestimmte Begriff dessen, was man die untern Seelenkräfte nennt, muß aus der Philosophie geholt werden. Diejenigen, welche die Wolffschen oder Baumgartenschen Schriften noch nicht kennen, werden dahin verwiesen.

theile sich unter einander nicht aufheben oder zersöhnen, aber doch unbestimmt, ungewiß und verworren werden. Auch hier kann die Baukunst die nöthigen Erläuterungen geben; denn da kann man die wesentlichen und zufälligen Regeln am deutlichsten erkennen. Wenn das, was seiner Natur nach gerade, oder senkrecht, oder bleyrecht seyn soll, krumm oder hängend ist; wenn das, was seiner Natur nach ganz seyn soll, gebrochen wird *): so begeht der Baumeister wesentliche Fehler, die sehr beleidigen; wenn er aber in den Verhältnissen fehlet, wenn er zu zierlich, oder zu kahl wird, wenn in dem Ganzen nicht einerley Geschmak, oder nicht genug Harmonie ist: so begeht er weniger wesentliche Fehler. Es wäre für die Kritik nicht unwichtig, die verschiedenen Arten der Fehler in jeder der beyden Hauptgattungen näher zu bestimmen, und genau zu benennen. Hier kann es genug seyn, den Kunstreichern den nöthigen Wink dazu gegeben zu haben.

Fein.

(Schöne Künste.)

Man nennt im eigentlichen Verstande dasjenige Fein, was in seiner Art zwar bestimmte und klare, aber nicht starke Eindrücke auf die Sinnen macht, so daß schon scharfe Sinnen zu bestimmter Empfindung desselben erfordert werden, wie ein feiner Ton, ein feiner Geruch, ein feiner Faden. Im figürlichen Sinn nennt man also dasjenige Fein, was eine etwas scharfe Vorstellungskraft erfordert, um den gehörigen Eindruck zu machen, was denen, die nicht genau aufmerken, leicht unbemerkt bleibt. So ist ein feiner Gedanken der, dessen Richtigkeit nur durch einen merklichen Grad der Scharfsinnigkeit entdeckt wird. Das Feine ist dem Groben entgegen

gesetzt, das sich stark fühlen läßt, und auch gröbern Sinnen nicht entgeht.

Es liegt in der Natur der Vorstellungskraft, daß diejenigen, die eine große Fertigkeit in jeder Art der Vorstellungen erlangt haben, von dem Feinen angenehmer gerührt werden, als von dem zu merklichen. Sowol für die äußern, als für die innern Sinnen, werden rohe Menschen von solchen Dingen angenehm gerührt, die geübtern schon zu gemein und nicht fein genug sind. Der Künstler also, der für geübte und scharfe Kenner schreibt, muß das Feinere seiner Kunst besitzen, und überhaupt einen feinen Geschmak haben, so wie der, der einem scharfsinnigen Mann schmeicheln will, ihn nicht grob, sondern auf eine verdeckte Art loben muß.

Also ist das Feine eine ästhetische Eigenschaft, wodurch einige Gedanken oder Vorstellungen ihre rechte Annehmlichkeit erhalten. Das Feine liegt aber entweder in der Vorstellung selbst, oder in der Art, wie sie vorgetragen wird, nämlich in der Wendung und in dem Ausdruck. Ein Gedanke ist fein, wenn seine Kraft von Begriffen herkommt, die nur Scharfsinnige fassen. Zum Beyspiel kann das Lob dienen, welches Euripides aus dem Munde des Adrastus dem Eteokles beylegt: Er liebte das Vaterland — — die Bösen haßte er, nicht den Staat; denn er machte einen Unterschied zwischen der Republik, und denen, die sich durch eine able Verwaltung der Sachen verhaßt machen *). Zum Beyspiel einer sehr feinen Wendung des Lobes kann das Compliment dienen, das Horaz dem Dichter Mæcius macht. Mitten im Schrecken, den der römische Dichter aus augenscheinlicher Lebensgefahr gehabt, und da er schon einen

*) S. Baukunst; Gebälke.

*) Euripid. in Dem Trauerspiel *Inerides*

einen gewissen Tod erwartet, sich auch schon das dunkle Reich der Schatten lebhaft vorstellt, sieht er dort nur vorzüglich den Alcäus, und bemerkt vornehmlich die Wunder seiner Lieber *). Durch den Ausdruck kann ein gemeiner Gedanken fein werden, wenn ihm etwas, das auf eine feine Art reizet, bengenischt wird. Davon kann folgendes, aus dem eben angeführten Trauerspiel des Euripides, zum Beispiel dienen **). Die argivischen Matronen bitten die Aethra, ihren Sohn zu bewegen, daß er ihnen die Leichname ihrer erschlagenen Söhne ausliefere. Nach du, sagen sie, hast ehedem aus den lieblichen Umarmungen deines Gemahls einen Sohn geborgen. Wie viel feiner ist dieses, als das gemeine, auch du bist Mutter. Der angeführte Dichter ist vorzüglich reich an Gedanken, die durch den Ausdruck fein werden. Wie fein ist nicht folgendes, ebenfalls durch Vermischung angenehmer, und an sich seiner Nebenbegriffe. Er vergönnte seiner Tochter aus den Freyern den zu wählen, auf den die lieblichen Eingebungen der Venus ihre Neigung lenken würden †). Dadurch giebt der Dichter auf eine angenehme Weise zu verstehen, daß die Wahl eines Gatten durch ein gewisses nicht zu bestimmendes Gefühl, das aus Wohlust entspringt, geleitet werde.

Zum feinern Ausdruck gehören überhaupt die Wörter, die entweder die Hauptbegriffe selbst, oder einige Nebenbegriffe, durch scharfsinnige Bilder, oder durch andere nur geübten Kennern recht fühlbare Umwege mehr merken lassen, als geradezu anzeigen. Was durch fast unmerkliche Anspielungen, durch ganz leichte flüchtige Zeichen, aber doch sehr richtig und

bestimmt angezeigt wird, gehört hiezu.

Es giebt gemeinen Vorstellungen ein reizendes Wesen, und eine Deutlichkeit, wodurch sie sehr angenehm werden, und ist deswegen da zu brauchen, wo die Sachen selbst wenig reizendes haben. Personen von feinem Witze können auch die gemeinsten Sachen dadurch interessant machen. Daher ist der eigentliche Sitz des Feinen in den Werken des Geschmacks in den Materien und auf den Stellen, wo die Vorstellungskraft, wegen des geringen Gewichts der Sachen selbst, sinken könnte; besonders in dramatischen Stücken da, wo die Handlung etwas ruhig fortgeht.

Wo aber die Sachen selbst sehr wichtig, pathetisch, oder sehr ernsthaft sind, da ist das Feine weniger nöthig, und würde auch unnatürlich seyn, weil eine ernsthafte, oder empfindungsvolle Gemüthsfassung ihm entgegen ist. Das Große, das Pathetische, das Erhabene, kann selten mit dem Feinen verbunden seyn. Wer dabey fein seyn wollte, der würde verrathen, daß er das Starke und Große nicht mit voller Kraft fühlt.

Ueberhaupt gehört das Feine unter die Würze der Gedanken, wovon man leicht einen schädlichen Aufwand machen kann. Personen, die für jeden Gedanken eine feine Wendung und einen feinen Ausdruck suchen, fallen in das Gezierte; und eine zu große Begierde sich immer fein auszudrücken verleitet auch auf das Spitzfindige, welches eigentlich das falsche Feine ist.

Feinsäulig.

(Baukunst.)

Dieses Wort braucht Goldmann um dasjenige auszudrücken, was die griechischen Baumeister durch das Euklilon anzeigten, nämlich diejenige Säulenweite, die den Gebäuden das beste

*) Hor. Lib. II. Od. 13.

**) v. 55. 56.

†) Iphig. in aul. v. 63. 69.

beste Ansehen giebt*). Die Alten machten diese Säulenweite von sechs und einem halben Model, so daß der Raum zwischen zwey Säulen $2\frac{1}{2}$ Säulendite war**). Die neuen Baumeister binden sich nicht so genau an die Verhältnisse, welche die Alten angegeben haben.

F e l d e r.

(Baukunst.)

Vertiefungen mit erhabenen Einfassungen und verschiedenen Verzierungen, die in der Baukunst an den Decken angebracht werden, um das Glatte zu unterbrechen. Ungeachtet der großen Einfachheit, die den Charakter der griechischen Bauart ausmacht, suchten die griechischen Baumeister das Glatte an den Decken zu vermeiden. Sowol die geraden, als die gewölbten Decken wurden insgemein in viel Vierecke eingetheilt, deren jedes seine Einfassung hatte, innerhalb aber vertieft und mit Zierrathen geschmückt war. In der Rotonda in Rom, dem ehemaligen Pantheon, ist das Gewölbe der Cupel in solche viereckigte Felder eingetheilt; und ebendem war jedes vertiefte Viereck mit einer aus Metall gegossenen (und vermuthlich verguldeten) Rose ausgeziert. Auch kleinere Decken, wie die Decken der Säulenauben, sogar die untere Seite des Unterbalkens und das Kinn, oder die untere Fläche der Kranzleisten an Gebälken, wurden in Felder eingetheilt, die die Römer Lacus, Lacunas, (d. i. Lächer) Vertiefungen nannten. Diese Felder geben den Gebäuden ein sehr reiches Ansehen.

Die neuern Baumeister der vorigen Zeiten haben sowol gerade, als gewölbte Decken durch Gyps und Eisenarbeit in Felder eingetheilt, welches gegenwärtig aus der Mode ge-

kommen, weil man insgemein dafür Deckengemälde anbringt. Nur an den Unterbalken und an den Kranzleisten hat man die Felder beygehalten.

Gegenwärtig theilet man auch die Wände der Zimmer, die entweder vertäfelte, oder mit Marmor bekleidet sind, in Felder ein, die aber nicht so vertieft und größer sind, als die Deckenfelder. Dergleichen Felder nennen die französischen Baumeister compartimens, und man kann bey Daviler eine große Mannigfaltigkeit von Zeichnungen zu solchen Feldern antreffen. Die Tapeten haben inzwischen diese Arten der Wände etwas aus der Mode gebracht.

Feld heißt in der Baukunst überhaupt an einer Wand oder an einer Decke jede gerade Fläche, die eine etwas hervorstehende Einfassung hat. Daher auch die Fläche der Giebel, die rings herum mit einem Gesims eingefast ist, Giebelfeld genannt wird.

F e n s t e r.

(Baukunst.)

Öffnungen in Gebäuden für das einfallende Licht. Sie sind zur Bequemlichkeit nothwendig, können aber auch zugleich zur Verschönerung eines Gebäudes dienen, dessen Außenseiten weder mit Säulen noch Pfeilern verziert sind, und die ein allzufables Ansehen haben würden, wenn das Einförmige nicht durch eine geschickte Anstheilung der Fenster unterbrochen wäre.

Der Baumeister muß bey Anlegung der Fenster auf ihre doppelte Bestimmung, nämlich ihren wesentlichen Nutzen zur Erleuchtung, und ihre Verschönerung der Außenseiten Acht haben. Vordes verdienet eine nähere Betrachtung. In Ansehung der Erleuchtung muß man voraussetzen, daß ein Zimmer sowol Ueberfluß

*) S. Säulenweite.

**) Vitruv. L. III. c. 2.

als

als Mangel an Licht haben könne. Das letzte ist außer Zweifel; das erstere wird durch die Grundsätze der Malerkunst offenbar, nach welchen der Ueberfluß des Lichts ein Gemälde matt macht. In einem Zimmer nehmen sich die Personen und Sachen bey einem gemäßigten Lichte besser aus, als bey'm überflüssigen, welches auch in andern Umständen blendet.

Der Baumeister hat also hierin sich zu bemühen, daß er das rechte Maas treffe. Dieses geschieht, wenn die Wand, an welcher die Fenster sind, ohngefähr eben so viel dem Lichte verschlossen, als offenen Raum hat, oder auch etwas mehr, so daß allemal zwischen zwey Fenstern ein Pfeiler stehe, der wenigstens die Breite eines Fensters habe. Es ist eine unangenehme Sache, wenn ein Zimmer einer Laterne gleicht, und dem Licht überall offen steht. Auch soll man ohne die höchste Noth, die Fenster nicht an zwey auf einander stoßenden Wänden machen; denn dadurch bekommt das Zimmer zwey sich kreuzende Lichter, welches unangenehme doppelte Schatten und Halbschatten verursacht, und in vielen Fällen blendet. Man thut so gar wol, wenn man die Erleuchtung von zwey einander gegenüber stehenden Wänden vermeidet.

Beym der Erleuchtung hat man auch auf die Größe der Fenster zu sehen; diese aber muß der Höhe der Zimmer angemessen seyn. In ordentlichen Wohnzimmern, die zwölf bis vierzehn Fuß hoch sind, scheint die Höhe der Fenster von ohngefähr acht Fuß die beste zu seyn. Ihre beste Stellung aber scheint die zu seyn, da von dem obersten Rande des Fensters bis an die Decke ein Raum von zwey bis drittehalb Fuß ist, wodurch denn auch die Höhe der Brüstung bestimmt wird. Damit aber die Winkel an den halben Pfeilern, und der Platz

hinter den ganzen Pfeilern nicht gar zu dunkel werden, so muß man die Ausschnitte der Fenster schräge machen, und die Pfeiler inwendig verschmälern; und dieses desto mehr, je dicker die Mauern sind. Die Schmiege ist hinlänglich, wenn auf jeden Fuß der Mauerstärke zwey Zoll gerechnet werden.

Es geschieht sehr oft, daß die äußere Anordnung der Fenster mit der innern streitet, so daß jede für das Fenster einen besondern Platz fodert. In diesen Fällen hat der Baumeister die größte Ueberlegung nöthig. Denn da ein Fehler unvermeidlich ist, so kommt es darauf an, daß er am geschicktesten versteckt werde. Wenn z. B. das äußere eine Anordnung der Fenster erfoderte, wodurch in einem Zimmer die beyden Winkel an den letzten Fenstern ungleich würden, welches allemal ein Fehler wäre, so könnte man sich einigermaßen durch Verstärkung oder Verschwächung der innern Mauern, die das Zimmer einschließen, helfen, wovon man in der, in dem Artikel Alcove befindlichen, Zeichnung eine Probe sehen kann.

Ueberhaupt muß man, wo es immer möglich ist, den Fehler lieber inwendig, als von außen hinbringen. Sollten aber wichtige Ursachen dieses hindern, so muß man ihn von außen durch geschickte Hülfsmittel zu verbessern suchen.

Die alten Griechen und Römer liebten in den Zimmern ein von der Höhe einfallendes Licht; so daß die Fenster in hohen Zimmern erst zwölf oder mehr Fuß von der Erde angelegt, und ziemlich klein waren. Diese Erleuchtung hat ihre Vortheile, wiewol sie wenig mehr gebraucht wird, indem man jetzt die Aussichten aus den Zimmern liebet*).

Die

*) S. Winkelmanns Anmerkungen über die Baukunst der Alten S. 41.

Die äußere Anordnung der Fenster erfordert die meiste Ueberlegung. Sie geben den Außenseiten, die nicht mit Säulen oder Pilastern geziert sind, das vornehmste Ansehen, und vertreten die Stelle der Felder an einer geraden Fläche. Sie müssen nach den Grundsätzen der Regelmäßigkeit und der Eurythmie gesetzt, und nach den guten Verhältnissen und der Zusammenstimmung angelegt werden.

Die Regelmäßigkeit erfordert, daß alle Fenster eines Geschosses auf gleichen waagerechten Linien stehen, und gleich groß seyn, wiewol dieses letztere bisweilen eine Ausnahme leidet. Ferner, daß die Gewände alle senkrecht, und daß die Fenster der verschiedenen Geschosse gerade auf einander treffen. Denn es wäre ein sehr beleidigender Fehler, wenn hierin etwas versehen würde. Die Regeln der guten Verhältnisse erfordern, daß weder die Oeffnungen, noch das Vollen der Mauer zu sehr hervorstechen. Es scheint allemal besser zu seyn, eher mehr volle Mauer, als Fenster zu machen, welches auch der innern Erleuchtung zu statten kommt.

Von einem Gebäude, wo von außen immer auf die ganze Masse gesehen wird, ist das Einfache dem Ueberladenen allezeit vorzuziehen. Eine Außenseite ohne alle Fenster, oder mit sehr wenigen, ist auch bey dem großen oder fast gänzlichen Mangel des Mannigfaltigen ganz erträglich, da hingegen der Ueberfluß der Fenster und andrer zum Mannigfaltigen gehörigen Grübe, ekelhaft ist.

In gemeinen Wohnhäusern läßt sich die Anzahl der Fenster in einer Reihe der Außenseite leicht bestimmen. Man theilet die ganze Breite der Außenseite durch die doppelte Zahl der Füße einer Fensterbreite, oder durch dieselbe Zahl etwas größer genommen; der Quotient giebt die Anzahl der Fenster. Wir wollen den

Fall sehen, ein Gebäude sey 56 Fuß breit, und man habe die Breite der Fenster auf 4 Fuß gesetzt: so theile man 56 durch 8. Der Quotient 7 zeigt an, daß sieben Fenster müssen angebracht werden. Alsdenn ist in der Breite der Außenseite so viel Mauer, als Oeffnung. Wollte man weniger Fenster haben, so theile man die Breite der Außenseite durch eine etwas größere Zahl. Wenn z. B. die Länge der Seite 80 Fuß wäre, und die Fensterbreite wäre 4 Fuß, so theile man sie nicht durch 8, sondern durch 10, so hätte man 8 Fenster, und alle Fenster zusammen machten die Summe der Oeffnungen 32 Fuß; die Summe der Pfeiler aber wäre 48 Fuß.

Hiebey kommen aber verschiedene Betrachtungen vor, die zu wichtigen Ausnahmen dieser Regeln Gelegenheit geben. Erstlich ist in den Hauptaußenseiten, wo die Thüren und Portale stehen müssen, eine ungerade Zahl der Fenster nöthig; dieses erfordert die Eurythmie, damit die Thüre in die Mitte kommen könne. Darnach muß sich die Eintheilung der Außenseiten in Fenster und Pfeiler richten. Daher muß man die Länge der Außenseiten allemal durch eine solche Zahl theilen, daß der Quotient eine ungerade Zahl werde, z. E. 5, 7, 9, 11. Dieser Betrachtung zu gefallen muß man entweder die Breite der Pfeiler oder der Fenster etwas vermindern, oder vermehren. Wir wollen sehen, die Breite der Außenseite sey 48 Fuß, und man könnte dem Fenster höchstens 4 Fuß Breite geben. Wollte man nun die Zahl 48 durch 8 theilen, so bekäme man für die Anzahl der Fenster 6, welches eine gerade Zahl ist. Daraus aber folgt, daß man entweder 5 oder 7 Fenster machen müsse. Zu einem von beyden muß man sich entschließen. Leider es die innere Einrichtung, so muß man allemal die kleinere Zahl der größern vorziehen. Gesezt also, man

man wollte nur 5 Fenster machen: so nähmen sie 20 Fuß von der Breite ein, die Pfeiler aber 28 Fuß, welches für einen Pfeiler $5\frac{1}{2}$ Fuß gäbe. Könnte man nun, daß die Pfeiler für die innere Beleuchtung zu groß wären, so muß man auf Mittel bedacht seyn, durch einen Kunstgriff diesem Fehler abzuhelpen.

Man setze den Fall, die höchste Breite der Pfeiler soll $4\frac{1}{2}$ Fuß seyn, so daß alle fünf Pfeiler $22\frac{1}{2}$ Fuß betrügen, so blieben von dem Raum, den sie einnehmen müssen, noch $5\frac{1}{2}$ Fuß übrig. Diese suchte man dergestalt in die Mitte zu bringen, daß man dem Fenster in der Mitte etwa einen halben Fuß mehr, jedem Pfeiler daran etwa anderthalb Fuß mehr, und den beyden halben Pfeilern das übrige gäbe. Diese Ungleichheit aber läßt sich sowol von außen, als auch, wenn man es nöthig findet, von innen versieken. Von außen, wenn man die breiten Pfeiler am mittlern Fenster durch Verkröpfung oder Wandpfeiler in eine Gleichheit mit den andern bringt; von innen durch Verstärkung der Mauer, wie schon vorher erinnert worden.

Wenn die ganze Breite oder Länge der Außenseite sich nicht so will theilen lassen, daß der Quotient eine ungerade Zahl wird, so kann man sich auch dadurch helfen, daß man gleich einen Theil für die besondere Mitte des Gebäudes davon nimmt, daß das übrige einen geraden Quotienten bekomme; alsdenn sucht man die abgeschnittene Zahl für die Mitte auf eine geschickte Weise einzutheilen, wie vorher erinnert worden. Z. E. Die Länge wäre 96 Fuß, und man wollte sie gerne durch 8 theilen, das ist, jedem Fenster 4 Fuß, und jedem Pfeiler eben so viel geben. Weil nun auf diese Weise ein gerader Quotient herauskäme, so nehme man 16 Fuß für die Mitte ab, und theile den Rest so durch 8, so bekommt man die An-

zahl der 8 Fenster. Die Mitte, welche 16 Fuß beträgt, sondere man durch Vortretung oder Einziehung von dem andern ab, und suche ihr eine besondere geschickte Eintheilung zu geben. Sollte, nachdem alles festgesetzt worden ist, sich finden, daß das mittlere Fenster dem guten Ansehn zum Schaden zu breit oder zu schmal ist, so kann man ihm im ersten Fall durch eine schmalere, im andern durch eine breitere Einfassung etwas helfen.

Die Methode, welche man an vielen Wohnhäusern braucht, da man der geraden Zahl Fenster nicht hat ausweichen wollen, die Thüre an ein Ende der Außenseite zu setzen, giebt oft der innern Eintheilung ziemliche Vortheile; doch sieht sie nicht allzu gut für das Ansehen der Außenseite.

Mit der Höhe der Fenster ist der Baumeister weniger gezwungen; weil er die Höhe des ganzen Gebäudes mehr in seiner Gewalt hat, als die Breite desselben. Es muß aber die Höhe sowol des ganzen Gebäudes als jedes Geschosses so genommen werden, daß zwischen zwey übereinander stehenden Fenstern eine hinlängliche Mauer sey, ohngefahr so hoch als ein Fenster, und daß die Gebälke oder Gesimse, die über den Fenstern weggehen, ihren vollen Platz haben, und das Fenster nicht einzudrucken scheinen. Am allerungereimtesten ist der Fehler, der doch in einigen prächtigen Gebäuden, wie an dem Königl. Schlosse in Berlin, begangen worden, da die obersten Halbfenster in das Gebälke hineintreten.

Ueber das Verhältniß der Höhe der Fenster zu der Breite haben wir wenig anzumerken. Man hat gefunden, daß diejenigen Fenster am besten stehen, welche ohngefahr halb so breit, als hoch sind. Merktlich höher, bekommen sie ein so leichtes Ansehen, und nähern sich dem An-

sehen

sehen bloßer Nischen in der Mauer. Mercklich niedriger scheinen sie zu schwer und zu plump. Indessen lehrt die Erfahrung, daß die halben Fenster in attiken und halben Geschossen, wenn sie ohngefähr so hoch wie breit, oder etwas höher sind, das Ansehen der Gebäude eben nicht verderben.

In Ansehung der Figur gehen die meisten Stimmen der Kenner auf das viereckigte; die am eckelsten sind, verwerfen alle Fenster mit Bogen, sie seyen völlig oder gedrückt. Diese scheinen den feinsten Geschmak zu haben. Doch kann man nicht sagen, daß die sehr niedrige Bogen die Schönheit der Fenster ganz verstellen*). Fenster mit völlig halbrunden Bogen, zumal wenn sie enge an einander stehn, und Bänder oder Gesimse über die Fenster hinlaufen, haben in der That etwas sehr beleidigendes. Dieses haben die Alten so sehr gefühlt, daß sie nicht einmal ihre Thüren mit Bogen gemacht haben.

Uebrigens hat ein Baumeister in Ansehung der Verzierung, der Verhältnisse und des Ansehens der Fenster in Rücksicht auf die Schönheit der Außenseiten, und der Uebereinstimmung mit den Säulenordnungen verschiedenes zu überlegen.

Da die Fenster denjenigen Außenseiten, die weder Säulen noch Wandpfeiler haben, das meiste Ansehen geben, so muß man sich wundern, daß noch keinem Baumeister eingefallen ist, einen Versuch zu machen, nach Anleitung der Säulenordnungen dergleichen Fensterordnungen zu entwerfen. Wenn ein solcher Versuch gelänge, der würde der ganzen Baukunst eine Erweiterung, und den Baumeistern eine große Erleichterung verschaffen. Folgende hiezu gehörige Anmerkungen können den Weg dazu bahnen.

Man könnte vier Hauptfensterordnungen machen, welche sowol in ih-

ren Verhältnissen, als Verzierungen, eben so stark von einander unterschieden wären, als die Säulenordnungen. Die erste Ordnung könnte auf Kirchen eingerichtet werden; die andre auf große P. lässe; die dritte auf ansehnliche Land- und Wohnhäuser; und die vierte auf gemeine Häuser. Das Wesentliche jeder Ordnung wäre das Verhältniß der Höhe zur Breite, wodurch zugleich die Höhe des ganzen Geschosses bestimmt würde. Jede Ordnung könnte etwa zwey Nebenabtheilungen haben, welche von der Figur der Fenster, je nachdem sie einen gebogenen oder geraden Sturz hätten, und von den Verzierungen hergenommen würden. Für jede Ordnung müßten zwey oder drey der besten Verhältnisse für die Fensterweiten bestimmt werden, und eben so viel für ihre Anzahl auf einer Seite. Endlich müßten auch alle Gesimse, Gebälke und andere Verzierungen der Außenseiten nach Maßgebung jeder Ordnung bestimmt werden, damit der Baumeister, sobald er die Fensterordnung für sein Gebäude festgesetzt, soaleich für dessen ganze Bauart gewisse Vorschriften hätte.

In Ansehung der Verzierungen der Fenster hat bald jeder Baumeister etwas besonderes. Sie sind von dreierley Art, entweder bl. se Einfassungen, oder Einfassungen, Bänke und Gesimse, oder diese mit Giebeln. Daß sie nothwendig eine Einfassung haben müssen, ist an einem andern Orte bewiesen worden*). Die Einfassungen können auf vielerley Art seyn, und müssen sich in der Menge und den Verhältnissen nach den Ordnungen richten. Die allerinfacheste Verzierung ist eine um alle vier Seiten gleich herumlaufende Einfassung. Hiernächst, eine solche Einfassung nur von drey Seiten, von unten

abre

*) S. Doffnung.
Zweyter Theil.

*) S. Doffnung.

aber hervorstehende Fensterbänke mit oder ohne Kragsteine. Noch etwas mehr sind sie verziert, wenn zu der letztern Art noch ein Gesims mit Fries über den Sturz kommt, wo dann die obere Einfassung den Unterbalken, der darüber stehende Theil den Fries, und das obere Gesims den Kranz vorstellt, deren Verhältnisse, nach Anleitung der Ordnungen, aus der Höhe des Fensters leicht zu bestimmen sind. Noch weiter wird die Verzierung getrieben, wenn zu obigen noch dieses hinzu kommt, daß man die ganze Brüstung unter dem Fenster als ein Postament vorstellt, in welchem Fall aber nothwendig das Geschoß von dem unterliegenden durch ein Band oder Gesims muß abgesondert seyn. Endlich kann man auch zu allem vorhergehenden noch Giebel über die Fenstergesimse setzen, die man entweder alle gleich, oder abwechselnd dreieckigt und gebogen macht. Indessen scheinen doch die Giebel der Fenster, ob sie gleich von allen neuern Baumeistern gebraucht worden, der edlen Eiasalt entgegen. Sie überhäufen eine Außenseite mit gar zu viel Dingen. Sie sind höchstens da erträglich, wo die Fenster etwas weit aus einander stehen, wo die Geschoße nicht mit Bändern abgetheilt sind, und wo die ganze Außenseite höchst einfach ist, wie an dem Opernhaus in Berlin. Am allerungereimtesten aber sind Fenster mit rundem Sturz und mit geraden Gesimsen oder gar mit Giebeln verziert. Die gothische Bauart hat nichts ungereimteres aufzuweisen.

Man findet oft, daß zur Verzierung der Fenster ordentliche Wandpfeiler oder gar Säulen gebraucht werden, welches aber ein schlechter und mit keinem einzigen guten Grunde zu rechtfertigender Geschmak ist, ob man gleich das Aussehen eines

Michael Angelo und Palladio dafür anführen kann. Noch unnatürlicher wird dieser Fehler, wenn diese Säulen einen Bogen tragen, wie an den großen Festern des Berlinischen Schlosses über den Portalen nach dem sogenannten Lustgarten zu. Es ist nicht leicht etwas ungereimteres in die Baukunst zu bringen als dieses.



(*) Der erste Versuch von J. Rud. Färgens architectonischen Werke, in 5 Theilen, Nürnberg, 1781. 4. handelt im 1ten. 2ten Th. von Verzierung der Fenster . . . und im 5ten Th. von Dachkapp- und Kirchenfenstern. — Uebrigens hat, unter mehreren, Habermann, Fensterverzierungen, f. 4 Bl. — Wadsworth, Auszierungen zu Thüren und Fenstern, f. 4 Bl. — und Schwäbler Neue Fensterverkleidungen, welche an Kirchen, Orangerien und andern modernen Gebäuden zu gebrauchen sind, f. 6 Bl. herausgegeben. —

F e r m a t e.

(Musik.)

Ist in einer oder mehreren Stimmen eines Tonstücks eine Stelle, wo der Ton nach Belieben über die Geltung der Note angehalten, und mit verschiedenen Verzierungen gedehnt wird. Ueber die Note, worauf die Fermate fällt, wird dieses Zeichen > gesetzt. Die Hauptstimme hält entweder den Ton bloß an, oder macht Zierrathen, welche Eingadenzen genannt werden, auf derselben, binnen welcher Zeit die andern Stimmen entweder ganz inne halten, oder nur den Ton fortdauern lassen. Die verschiedenen Arten, wie der Sänger diese Fermate zu behandeln hat, findet man in Hrn. Agricolas Anmerkungen zu Tosis Singkunst angedeutet.

Die

Die Fermate dienet den Ausdruk starker Leidenschaften an den Stellen, wo sie aufs höchste gestiegen sind, auch bey der Verwundrung, wie eine Ausrufung, zu unterstützen. Sie unterbricht den Gesang, wie man etwa in starkem Affekt nach einer Ausrufung etwas mit der Rede innhält, um hernach heftiger wieder fortzufahren. Der Sängers muß auf der Fermate den Ton entweder mit gleicher Stärke aushalten, oder nach und nach verschwächen, oder verziehen, nachdem der Affekt es erfordert. Man sehe hierüber, was Quantz in seiner Anleitung zum Flötenspielen, und Bach in dem Versuch über die beste Art das Clavier zu spielen, angemerkt haben.

Fernsäulig.

(Baukunst.)

Drückt die Säulentheile aus, welche die Griechen araeostylon nannten, nach welcher die Säulen mehr als acht Model auseinander stunden, so daß der Raum zwischen zwey Säulen über drey Säulendicke war. Die Alten glaubten, die Säulen könnten, ohne daß das Ganze ein mageres Ansehen bekäme, nicht viel weiter als acht Model auseinander stehen. Wer ein Auge hat, das Verhältnisse zu empfinden vermag, wird ihrem Geschmack darin Beyfall geben.

F e u e r.

(Schöne Künste.)

Durch diesen metaphorischen Ausdruck wird diejenige Lebhaftigkeit der Seelenkräfte ausgedrückt, die eine schnelle Wirksamkeit, sowol der Vorstellungs- als der Begehrungskräfte hervorbringt. In diesem Zustand folgen die Begriffe schnell auf einander, sie drängen sich hervor, die Seele wirkt und begehrt mit Heftig-

keit, so daß auch dadurch das Gemüth schneller angetrieben, und eine Vermehrung der innerlichen Wärme des Körpers geführt wird. Ein geringerer Grad des Feuers wird die Lebhaftigkeit, ein stärkerer die Wuth, die Begeisterung genannt.

In so fern dieser Zustand des Gemüths durch ästhetische Gegenstände hervorgebracht wird, und auf die Bearbeitung derselben einfließt, gehört die Betrachtung seines Ursprungs und seiner Wirkung zur Theorie der Künste. Denn es ist bekannt genug, was für vortheilhaften Einfluß dieser Zustand auf die Werke des Geschmacks hat.

Einigen Menschen ist dieses Feuer angeboren. Ihre Nerven haben mehr Reizbarkeit, als andrer Menschen; sie sind in ihren Begierden heftig. Was andre mit Ruhe annehmen oder unangenehm empfinden, erweckt bey diesen starke Begierden und starken Abscheu. Aus geringer Veranlassung erfolgt ein allgemeines Bestreben aller Seelenkräfte, die sich auf ein Ziel, wie in einem Brennpunkt vereinigen. Von dieser Art scheinen Homer, Aeschylus, Demosthenes und Michael Angelo gewesen zu seyn; unter den Neuern besitzt Voltaire diese Gabe der Natur vorzüglich.

Andre, von Natur weniger empfindlich, werden nur bey seltenern Gelegenheiten in diese Lebhaftigkeit gesetzt, die in ein Feuer ausbricht. Ihre Seele scheint nicht von allen Seiten her empfindlich, und ihre Nerven nur für gewisse Gegenstände stark reizbar. Es geschieht nur bey ganz besondern Veranlassungen und durch eine besondere Verbindung der Umstände, daß ihre ganze Seele in außerordentliche Wirksamkeit gebracht wird. Bey dem einen thut der Schall der Posaune, und das Feldgeschrey diese Wirkung; bey dem andern der Klang der Betrugläser,

oder der Reiz einer schönen Gestalt. Einen andern lost der Glanz des Ruhms zur Anstrengung seiner Kräfte. Dieß sehen wir bey solchen besondern Gelegenheiten in dem Feuer der Einbildungskraft. Jene größere Köpfe aber scheinen durch jeden starken ästhetischen Gegenstand leicht aufzubringen.

Da wir die allgemeinen und besondern Ursachen dieses geistigen Feuers in den Artikeln Begeisterung und Einbildungskraft bereits näher betrachtet, und verschiedenes von seinen Wirkungen auf den Geist angemerkt haben, so wollen wir hier seine Wirkungen, in so fern man sie in den Werken des Geschmacks findet, etwas umständlicher betrachten. Man erkennt aber das Feuer, in welchem der Künstler gearbeitet hat, sogleich an einem kühnen, etwas wilden, und wenn es sehr stark gewesen ist, etwas ausschweifenden Wesen. In den zeichnenden Künsten gebiert es kühne und fernhafte Striche, die mit wenigem viel ausdrücken: Dreistigkeit und Lebhaftigkeit in den Einstellungen und Bewegungen der Figuren; ein mehr eifriges als sanft laufendes Wesen in den Umrissen; starke Massen des Hellen und Dunkeln; starke Lichter und Schatten. Alles gekünstelte, fein ausgezeichnete, vertriebene und verblasene Wesen ist fern von der Wirkung des Feuers. Die meiste Stärke liegt in den Hauptsachen, und Nebendinge sind etwas flüchtig behandelt. In der Musik zeigt sich die Wirkung des Feuers in schnellen, fortrauschenden Sätzen, in ungewöhnlichen dreisten Accorden und plötzlichen Ausweichungen, in kühnen Figuren, und in großen Intervallen. In der Rede, sie sey gebunden oder ungebounden, in schnell fließenden Worten, kurzen Sätzen, starken und ungewöhnlichen Redensarten und Figuren, kühnen Metaphern, in einem etwas strengen

Tou und Numerus. Das Feuer hat in der Dichtkunst, hauptsächlich in Oden, und in dem Tragischen und Epischen statt, wo kühne Thaten, hitzige Reden, starke Leidenschaften, insonderheit Freude, Zorn, Nachsicht geschildert werden.

Das Feuer, welches sich in den Werken der Kunst zeigt, ist anstrebend, es reißet uns schnell fort, unsere Seelenkräfte werden zu einer starken Anstrengung gereizt, und es kann uns in Bewundrung setzen; folglich gränzet es in Aufhebung seiner Wirkung an das Erhabene.

Man siehet aber leicht, daß das Feuer, wenn es den Künstler nicht in Ausschweifungen verführen soll, mit einem großen und sichern Geschmak muß verbunden seyn. Denn in der Hitze der Einbildungskraft weicht die Besonnenheit und Ueberlegung. Es kann also leicht geschehen, daß man ausschweift. Der feurige Künstler, der seinen Geschmak nicht auf das strengste durch ein anhaltendes Studium geläutert hat, geräth leicht auf Abwege; er wird ausschweifend und ungeheuer. Wird aber das Feuer nur durch eine ausschweifende Kunst in das Werk gemischt, ohne daß die Lebhaftigkeit der Sache den Künstler wirklich erhitze, so wird dasselbe abentheuerlich. Vor diesem kalten erzwungenen Feuer haben sich insonderheit die Schauspieler und Redner in dem, was zum mündlichen Vortrag gehört, und die Dichter und Redner in der Schreibart und dem Sylbenmaaß, in Acht zu nehmen. Vornehmlich hat der Schauspieler sich zu hüten, daß sein Feuer nicht übertrieben sey; sonst fällt er ins Frostige. Er muß es nicht am un rechten Ort anwenden, er muß es in dem Grad äußern, den das Feuer des Dichters erfordert. Denn es ist nichts widrigers, als wenn geringe Sachen mit Feuer vorgetragen werden.

den. Es beleidiget uns durch den Widerspruch, den wir zwischen dem Wesen der Sache und der Art ihrer Darstellung bemerken, und fällt demnach ins Lächerliche.

Feyerlich.

(Schöne Künste.)

Man nennt dasjenige feyerlich, was die Empfindung eines hohen Grades der Ehrfurcht und einer bewundernden Erwartung erweckt. Es ist ein feyerlicher Anblick, eine große Menge zum Gottesdienst versammelter Menschen stillschweigend, und in der größten Andacht auf ihren Knien liegen zu sehen. In den schönen Künsten ist das Feyerliche eines von den kräftigsten Mitteln die Gemüther mit Ehrfurcht zu rühren, die Erwartung zu erweken, und den Vorstellungen den höchsten Nachdruck zu geben.

Es ist aber seiner Natur nach nur in erhabenen Gegenständen zu suchen, weil nur diese Ehrfurcht und Bewunderung erweken; in Handlungen, wo die Gottheit sich in ihrer vollen Majestät zeigt; auch in solchen Handlungen, wo das gänzliche Schicksal vieler Menschen durch einen glücklichen oder unglücklichen Augenblick zu entscheiden ist; in Hymnen, in geistlichen Oden und festlichen Liedern.

Das Feyerliche liegt entweder in den Vorstellungen selbst, oder in dem Ton, darin sie vorgetragen werden. Im erstern Fall ist es eine besondere Gattung des Erhabenen, das allemal aus Vorstellungen entsteht, die uns mit großer Ehrfurcht erfüllen, oder in höchst wichtige Erwartungen setzen. Dieses Feyerliche hängt von dem Genie und einer großen Denksart des Künstlers ab. Der feyerliche Ton aber ist die Wirkung, der mit einem feinen Geschmak verbundenen Begeisterung. Niemand hat jemals diesen Ton so völlig und so mannigfaltig getroffen, als Klop-

stok, der darin allein zum Muster dienen kann. Es würde sehr vergeblich seyn, alle die kleinen Hülfsmittel des Ausdrucks und des Sylbenmaaßes, woraus der feyerliche Ton entsteht, aus einander setzen zu wollen; dieses läßt sich besser empfinden, als beschreiben. Wir setzen nur ein einziges Beispiel her, das schon Herr Schlegel, als ein Muster des feyerlichen Tones angepriesen hat *).

Der Erdkreis ist des Herrn und sein sind
seine Meere,
Der Erdkreis und wer ihn bewohnt, ist
sein.
Der Grund, auf den er ihn baut, sind
ausgebreitete Meere,
Und Fluthen umfließen und schließen
ihn ein — **)

Der feyerliche Ton hat eine sehr große Kraft, wenn der Gegenstand selbst groß und erhaben ist; aber iweh dem Dichter oder Redner, der diesen Ton bey geringen Gegenständen annimmt, denn da fällt er ins Possirliche. Es gehört ein feiner Geschmak dazu, den gemäßigten, den hohen und den feyerlichen Ton, jeden bey dem Gegenstand, dem er eigen ist, anzuwenden.

Figur.

(Zeichnende Künste.)

Eigentlich versteht man durch dieses Wort die Begrenzung oder Einschränkung der Größe eines Körpers, in so fern er dadurch ein seiner Art besonderes Ansehen bekommt. Durch die Figur wird ein Körper dreyeckigt, viereckigt, rund, regemäßig

P 3

Fig

*) In seinem übersehten Bateau II Th. S. 462. nach der zweiten Ausgabe.

**) Eramer in der Uebersetzung des 24 Ps. Hat nicht Herr Schlegel, um dieses im Vorhergehen zu erinnern, sich mit der Kritik des Worts umfließen, etwas übereilt? Freylich wird das Meer vom Land umfließen; hat aber nicht der Dichter die ganze Vorstellung dadurch wunderbarer gemacht, das er den Erdkreis, als das Feste, von dem Flüssigen umfließen läßt?

fig oder unregelmäßig, von schönem oder häßlichem Ansehen. Doch scheint der Gebrauch der Sprache diesen allgemeinen Begriff der Figur, insonderheit in der Sprache der Künstler, durch das Wort Form auszudrücken, Schöne Formen sind schöne Figuren. Man sagt in diesem Sinn lieber, diese Vase, oder dieses Gefäß ist von einer schönen Form, als von einer schönen Figur. Wenigstens versteht man in den zeichnenden Künsten durch Figur in gemein die Vorstellung der menschlichen Gestalt. Von einer Landschaft sagt man, die Figuren derselben seyen schön, die Landschaft sey mit oder ohne Figuren, und versteht dieses von den Zeichnungen menschlicher Gestalten.

Dadurch zeigt man an, daß die menschliche Bildung die schönste Form ist, der die Benennung der Figur vorzüglich zukommt. In der That ist sie unter allen Formen, die wir kennen, das Schönste; ihr Reiz kann uns bis zum Entzücken rühren. Sie ist also das Höchste, was die bildenden Künste uns darstellen können; daher muß ein Künstler sich vorzüglich in Zeichnung und Bildung der Figuren üben, weil er ohne dieses seinem Werke den höchsten Reiz niemals geben kann. Selbst den Verfen, darin die Figuren nicht schlechterdings nothwendig sind, als den Landschaften und perspectivischen Vorstellungen schöner Gebäude, geben erst die Figuren das rechte Leben.

Das Schöne der menschlichen Bildung wird aber vornehmlich im Natürlichen erkannt. Daher müssen die Figuren, so weit es die Schicklichkeit, Anständigkeit, oder der Wohlstand erlaubt, ganz oder zum Theil nackt oder doch so bekleidet seyn, daß der größte Theil des Reizes noch übrig bleibe, und durch das Gewand entdeckt werden könne. Was ein Künstler zu Erlangung einer Geschicklich-

keit in Zeichnung der Figuren zu beobachten habe, haben wir im Artikel Zeichnen angeführt. Von der Schönheit der menschlichen Gestalt aber ist im Artikel Schönheit gesprochen worden.

Bei Beurtheilung einer Figur muß man sich selbst folgende Fragen machen. Hat die ganze Gestalt dieser Figur das Ansehen einer vollkommen schönen Person, nach Beschaffenheit ihres Alters und Geschlechts? Zeigt sie in dem Gesicht einen Geist mit Nachdenken, oder eine Seele mit Empfindungen? Sieht man in ihrer Stellung eine besondere Bestimmung zu einer gewissen Verrichtung? Sind die Bewegungen und Gebärden natürlich, und zu einem gewissen Zweck einstimmend? Wenn diese Sachen sich in der Figur nicht deutlich zeigen, so ist sie nicht schön gezeichnet. Das Urtheil aber über alle diese Theile, die zur Schönheit einer Figur gehören, hängt von einer genauen Kenntniß der Schönheit der natürlichen und sittlichen Bewegungen des Menschen ab. Man muß nicht nur die Physiognomien, die Gebärden, Bewegungen, Stellungen und alle natürlichen Formen der Menschen genau beobachtet, sondern auch viel schöne Personen, von allerlei Stand, Alter und Charakter, oft betrachtet haben, um ein solches Urtheil fällen zu können. Eine fleißige Betrachtung des Antiken, der besten griechischen Bilder, schärfst das Auge zur Beurtheilung der Figuren.

Figur.

(Redende Künste.)

Eine sich besonders auszeichnende, eine eigene Form annehmende, Art sich auszudrücken, der Ausdruck bestehe in einem einzigen Wort, oder einer ganzen Redensart. Jeder Ausdruck, der wegen seiner guten Art verdient, mit einem besondern Namen

men genannt zu werden, ist eine Figur, das ist, eine eigene Gestalt der Rede. Nachdem man einmal angefangen hatte, über die Sprache der Redner und Dichter nachzudenken, um den Ursprung der verschiedenen Ähnlichkeiten des Nachdrucks und der Höheit derselben zu entdecken, hat man bald angemerkt, daß gewisse Formen, oder besondere Beschaffenheiten des Ausdrucks, eine besondere Wirkung thun. Damit man nun die verschiedenen Arten der Formen von einander unterscheidete, so mußte man die vornehmsten mit besondern Namen bezeichnen, die eine eine Ausrufung, die andre eine Wiederholung, die dritte anders nennen. Dies ist der Ursprung der Lehre von den Figuren, worüber die Lehrer der Sprache und der Beredsamkeit so viel geschrieben haben*).

Wenn wir das Wort Figur in seiner allgemeinsten Bedeutung für die besondere Form einer Sache nehmen, so giebt es überhaupt drey Gattungen von Figuren; nämlich Figuren der Sachen, die wir uns vorstellen, Figuren der Ordnung, Figuren des Ausdrucks. Ziehen wir aber bloß die Vorstellung in Betrachtungen, in so fern sie in den redenden Künsten vorkommen, so müssen wir diese drey Hauptgattungen der Figuren also bestimmen. Die Figuren der Sachen, welche bey den lateinischen Schriftstellern *figurae sententiarum* heißen, sind besondere Formen der durch die Sprache auszudrückenden Sachen; dergleichen Figuren sind die Bilder, die Vergleichung, die Gleichnisse, das Beyspiel und an-

dre. Die Figuren der Ordnung sind besondere Formen in der Anordnung der Begriffe und Wörter, aus denen eine Hauptvorstellung erwächst, dergleichen ist das, was man mit einem griechischen Ausdruck das *ὁμογενὲς ἁπορροπὴν* nennt. Die Figuren des Ausdrucks sind gewisse Formen in dem Ausdruck der Worte, *figurae dictionis*. Diese betreffen entweder bloß das Mechanische der Worte, da z. B. etwa eine Sylbe weggelassen, oder eine hinzugefügt wird: oder sie betreffen die Mechanik der Zusammenfügung der Wörter, da ganze Wörter ausgelassen, oder wiederholt werden; oder sie betreffen endlich den Sinn und die Bedeutung der Wörter; eine Ausrufung, eine Frage, eine Verwunderung, oder eine Anspielung.

Wir werden von den Figuren des Ausdrucks nur beyläufig in verschiedenen Artikeln, wo die Gelegenheit es mit sich bringt, dasjenige anmerken, was der Redner und Dichter darüber zu bedenken hat. Von den Tropen aber wird in einem besondern Artikel gesprochen werden.

Die Erfindung der Figuren dürfen wir eben keiner überlegten Kunst zuschreiben. Sie sind vermuthlich alle so alt als die Sprachen selbst. Der Affekt, das Feuer des Redners, seine Begierde nachdrücklich zu seyn, seine Begriffe sinnlich darzustellen, und zum Theil der Mangel der Sprache, haben sie natürlicher Weise ohne Ueberlegung hervorgebracht. Denn eigentlich ist jede Art zu reden, jedes Wort, in so fern es außer seiner Bedeutung, außer dem Sinn, etwas an sich hat, das aus dem Affekt der redenden Person entsteht, eine Figur.

Es wäre aber eine unendliche Arbeit alle besondere Figuren zu betrachten, ihre eigentliche Beschaffenheit, ihren Gebrauch und Mißbrauch anzugeigen; denn es giebt, wie Baum-

garten

*) Illud genus orationis, in quo per quandam suspensionem, quod non dicimus, accipi volumus: non utique contrarium, ut in Ironia, sed aliud lacens, et auditori quasi invenientum. Quint. IX. 2, 65. Diese Erklärung geht mehr auf die Tropen insbesondere, als auf die Figuren überhaupt.

garten vielleicht zuerst angemerkt hat, unendlich viele *). Man muß das meiste, was davon könnte gelehrt werden, dem Geschmak des Redenden überlassen. Indessen haben wir die vornehmsten Arten derselben in besondern Artikeln etwas unständlicher betrachtet.

Hier erinnern wir nur überhaupt, daß sie entweder zur Lebhaftigkeit des Mechanischen im Ausdruck, oder zur Verschönerung der Vorstellung selbst, oder zum anschauenden Erkennniß der Sache nothwendig sind. Uebrigens ist zu wünschen, daß die mühsame und schwerfällige Aufzählung und Erklärung so sehr vieler Arten der Figuren, aus den für die Jugend geschriebenen Rhetoriken einmal wider verbannt werden möchte. Diese Materie dienet zur Beredsamkeit gerade so viel, als eine scholastische Nomenclatur der Ontologie zur Erweiterung der Philosophie dienet. In der That sind die Rhetoren, die Griechenland nach dem Verfall der wahren Beredsamkeit in so großer Menge hervorgebracht hat, in Absicht auf die Beredsamkeit gerade das, was die Scholastiker der mittlern Zeiten in Absicht auf die Weltweisheit. Mancher gute Kopf bekömmt einen Ekel für die Beredsamkeit, wenn man ihn zwingt, die verzweifeltsten Namen und Erklärungen aller Figuren auswendig zu lernen, und ihm dabei sagt, daß dieses zur Erlernung der Beredsamkeit gehöre.



Von den Figuren haben eigene Werke geschrieben, unter den Griechen; Alerander Numenius (*Περὶ τῶν τῆς διανοίας σχημάτων, καὶ περὶ τῆς λέξεως σχημάτων*, Griech. in der, von Aldus her-

*) *Figuratum sententiae, to quot argumentorum sunt genera. Aesth. l. 5. 27. Quis numerus (troporum)? innumabilis. Ib. II. 5. 782.*

ausgegebenen Sammlung gelehrf. Absetscher, Ven. 1508. f. G. 582 = 588. Lat. durch Natalis Comes, Ven. 1577. 8. Gr. und Lat. durch Laur. Normann, Lips. 1690. 8.) — Phocammo (*Σχολία περὶ σχημάτων ῥητορικῶν*, in der vorhergedachten Sammlung des Aldus, S. 588. und auch mit dem vorhergehenden, von Laur. Normann, gr. und lat. Von ihm handelt J. Jac. Voss in einer Epist. gratulator. Lips. 1738. 4.) — Apfines (*περὶ τῶν σχηματικῶν προβλημάτων*, in eben jener Aldinischen Samml. S. 727 u. f.) — Liberius (*περὶ τῶν παλαιῶν ῥητορικῶν σχημάτων*, in Th. Gale Rhetor. select. Oxon. 1677. 8. und der Fischerschen Ausg. derselben, Lips. 1773. 8. gr. und lat.) — Severus Alexandrinus (Seine *Ethopoeiae* gehören hieher; einige davon gab, unvollständig, Friedr. Morel, Par. 1591. 8. gr. und lat. und, nach einer besseren Handschrift, fünf derselben, Leo Allatius, in den Excerpt. var. graecor. Sophist. et Rhetor. Rom. 1641. 8. gr. und lat. S. 221 unter dem Rahmen desselben, und eine, unter dem Rahmen des Theodorus Conopolita; vollständiger aber Th. Gale, in den angeführten Rhetor. sel. herausg.) — Nicephorus (Auch von ihm sind Ethop. da, und in der eben angeführten Sammlung des Allatius, S. 176 abgedruckt.) — Libanius, (Seine *Progymn.* enthalten, außer 25 Ethop. auch Beschreibungen, Gleichnisse, u. d. m. welche Joach. Camerarius, als ob sie vom Chronideen, aber lange nicht vollständig, Bas. 1541. 8. gr. und lat. herausgab. Vollständig finden sie sich in der angeführten Sammlung des Allatius, S. 47. 84 und 342, und in dem zweiten Bande der, von Fr. Morel, Par. 1606 = 1627. f. 2 Bde. herausgegebenen Werke des Libanius.) — Les Bonax (*περὶ σχημάτων*, bey Valteraers Ammonius, Lugd. B. 1739. 4. S. 177 = 188. abgedruckt.) — Herodianus (*περὶ σχημάτων*, im 2ten Bde. S. 87. der Anekdor. des Anse de Villosion, Ven. 1781. 4. befindlich.) —

Werke über die Figuren, von römischen Schriftstellern: Aelius Donatus De

(De . . . Schematibus et Tropis, mit
f. übrigen grammat. Schriften, Bas. 1527.
und bey den, von Cl. Putschius herausg.
Grammatikern, Han. 1605. 4. S. 1767
u. f.) — P. Rutilius Lupus — *Aquila
Romanus* — *Julius Rufinianus* (De
Figur. sententiar. et elocut. zuerst in
den Veter. aliquot de arte rhetor. Prae-
cept. Bas. 1521. 4. darauf Ven. 1523. f.
1537. 8. Par. 1528. 4. so wie in des Franc.
Vithoeus Antiq. Rhetor. Coll. Par.
1599. 4. Argentor. 1756. 4. und end-
lich, verb. von Dav. Nuhnken, Lugd. B.
1768. 8. herausgegeben.) — *Emporius* (De
Echop. bey dem Vithoeus, S. 278.) —
Beda (De Schemat. et Tropis S.
Script. einzeln, Ven. 1522. 8. Bas.
1536. 8. und in der angeführten Samml.
S. 342. so wie in den verschiedenen Ausg.
der Werke desselben, Col. 1688. B. 1.
S. 42 und mit den Werken des Marcius
Cassiodorus, Ven. 1729. f. S. 482.) —

Besondere lateinische Schriften
der Neuern über die Figuren: Pet.
Mosellani Tab. de Schemat. et Trop.
Col. 1522. 8. Par. 1537. 8. 1553. 4.
Joh. Eusebius (Epitome Trop. ac
Schemat. et Grammat. et Rhetor. Fig.
1541. 8. Lond. 1635. 8.) — Val.
Eruthrudus (De Grammat. Figuris, tam
singulor. quam contractor. verbor.
Argent. 1549. 1561. 8.) — Jac.
Gorassi (Goraeus. De Figur. tum
grammat. tum rhetor. Cracov. 1560.
8.) — Simon Derepanus (De Trop.
et Schematibus, Tract. Col. 1582. 8.)
— Joh. Benzius (De figur. Lib. II.
Argent. 1594. 1606. 8.) — Ungen.
(Tropo - Schematologiae Lib. II.
Lond. 1602. 8.) — Casp. Coerber
(De dictione figur. Diss. Helmst. 1694.
4.) — Edm. Richer (De arte figurar.
et causis Elog. liber. Par. 1605. 8.) —
Joh. Gottl. Götter (De sermone affe-
ctuum figurato, Jen. 1709. 4.) —
Joh. Nic. Sunk (Trop. et Schemata.
Tab. II. Rintel. 1746. 8.) — Christn.
Gottl. Schwarz (De figur. patheticeis,
ex Esaja illustr. Diss. Alt. 1750. 4.) —

Aber, außer diesen besondern Schrif-
ten von den Figuren, kommt, in allen
möglichen Anweisungen zur Rede- und
Dichtkunst, von Alten und Neuern, von
den Schriften des Aristoteles an, die Lehre
von ihnen vor; und je mehr die Sprachen
an gewisse Regeln gebunden, oder in eine
gewisse Ordnung gebracht, und Gramma-
tik und sogenannte Logik getrieben und
bearbeitet worden sind, um desto weitaus-
schweifiger, verwirrter und schwieriger ist
diese Materie behandelt worden. Um sich
hievon zu überzeugen, braucht man nur
zu vergleichen, was Aristoteles in f. Rhe-
torik und Poetik, und was Vossius, in f.
Inst. Orat. Lib. IV. und V. davon sagen.
In ganz neuern Zeiten ist man, indessen,
beynahe in den entgegen gesetzten Fehler
gefallen, und hat sie nur im Allgemei-
nen betrachtet, woraus denn vielleicht eine
zu große Sorglosigkeit, in Rücksicht auf
Ausdruck, entstanden ist. So viel ist ge-
wis, daß über diese ganze Materie noch
nicht, wirklich philosophische Untersuchun-
gen, mit Rücksicht auf die Natur dessen,
was überhaupt Figur heißt, und auf den
Ursprung derselben aus der Natur der
menschlichen Seele, und aus der Fort-
bildung der Sprachen, so wie auf ihre
nothwendige Verschiedenheit in verschiede-
nen Sprachen, und in verschiedenen Zei-
ten, altern ein- und derselben Sprache, an-
gestellt worden sind, und daß die bildli-
chen Ausdrücke, *Fierrat*, *Farben*, *Co-
lorit*, u. d. m. die Sache nur noch ver-
wirreter und unbestimmter gemacht haben.
Ein vollständiges und systematisches Ver-
zeichniß aller derselben (die Tropen mit
inbegriffen) findet sich in dem gedachten
Werke des Vossius; und von den verschie-
denen Rhetorikern, alten und neuern,
handeln, meines Bedünkens, am bündi-
gsten, Quintilian, in den drey ers-
ten Kap. des 9ten Buches f. Institut.
orator. — Louis Racine, in dem 2ten
Kap. f. Reflex. sur la Poésie, B. 1.
S. 81. Par. 1747. 12. — Ch. Watteux,
im 2ten Abschn. des 2ten Thls. f. Einlei-
tung im 4ten Th. S. 83. d. Uebers. 4ten
Ausf. — Die Princ. pour la lecture de

des Orateurs im 4ten Kap. des 5ten Buches, V. 3. S. 257. Par. 1753. 8. — Manmentel, im 5ten Kap. des 1ten Th. f. Poetik, S. 163. Par. 1763. 8. — Condillae, in f. Unterricht aller Wissenich. Buch 2. Kap. 3 u. f. Th. 2. S. 224. d. Uebers. Bern 1777. 8. — Home, im 20ten Kap. f. Elements of Criticism. B. 2. S. 227. 4te Ausg. und B. 3. S. 62 d. Uebers. 3te Ausg. (wo, Trotz dem Mangel einer Erklärung von dem, was Figur ist, eine Menge seiner Bemerkungen über ihre Entstehung und Wirkung sich finden.) — Lawton, in der 1sten f. Vorlesungen über die Beredsamkeit, Th. 2. S. 28. d. U. — Hugh Blair, in f. Lectures, B. 1. XIV. u. f. wo eine Abtheilung derselben, in Figuren der Einbildungskraft und der Leidenschaft, vorge schlagen wird. — J. J. Bodmer, im 11ten Abschn. S. 310 der Critischen Betr. über die Gemählde der Dichter, Zür. 1741. 8. — Fr. Nibel, in f. Theorie der schönen Künste, Abschn. XVIII. S. 352. — J. C. Adelung, in dem 9ten Kap. des 1ten Bandes f. Werkes, Ueber den deutschen Styl, S. 270 u. f. der 2ten Aufl., vergl. mit ebend. Magazin, Band 2. St. 2. S. 70. wo sie, nach den untern Kräften der Seele, in Figuren für die Aufmerksamkeit, für die Einbildungskraft, und für den Witz und Scherz abgetheilt werden. — Auch findet sich noch, im 2ten Bde. der Iris, Düsseldorf. 1775. 8. ein Aufl. über die figurliche Sprache. — Ueber den Ursprung der figurlichen Sprache, f. Condillae's Essai sur l'origine des Connoissances humaines, B. 2. Kap. 3 u. f. — und J. J. Herders Abhandl. über den Ursprung der Sprache, Berl. 1772. 8. — und übriges die Art. Allegorie, Bild, Farben, Metapher, Metonymie, Tropen u. d. m.

Figur.

(Musik.)

Dieses Wort bedeutet in der Musik eine Folge von eilichen geschwind hin-

ter einander folgenden, in der Höhe abwechselnden Tönen, die zu derselben Harmonie gehören, und an deren Stelle man, wenn man einfacher hätte singen wollen, nur einen einzigen davon würde genommen haben. Den Namen haben solche Töne vermuthlich daher, weil die Noten, so wie sie auf einander folgen, da sie insgesamt durch Striche zusammen gezogen werden, allerhand Figuren ausmachen.

Daher heißt der figurirte Gesang derjenige, in welchem solche Figuren vorkommen, und er wird dem platten Choralgesang, der diese Auszierungen nicht hat, entgegen gesetzt.

Die Figuren bestehen allemal aus der Hauptnote, oder der, die eigentlich zur Harmonie nothwendig erfordert wird; ferner aus andern zur Harmonie gehörigen Noten, wie z. E. aus der Quinte oder Septe, wenn die Terz die Hauptnote ist; und dann aus durchgehenden Noten.

Diese Figuren kommen vornehmlich in der Hauptstimme vor; und die andern, die ihr zur Begleitung dienen, haben alsdenn nur einzeln, zur Harmonie gehörige Dinge. Oft aber trifft es sich auch, daß, indem die Hauptstimme einen Ton länger anhält, eine der begleitenden Stimmen eine Figur darauf macht. Auch fällt die Figur bisweilen so gar in den begleitenden Bass, der alsdenn ein figurirter Bass genannt wird.

Eine umständliche Beschreibung der Figuren in der Musik, findet sich, unter andern, im 5ten Th. des Kritischen Musikus S. 668 u. f. —

Was den figurirten, oder Figuralgesang anbelangt: so sind darüber, bey dem Art. Choral, S. 471. einige Nachrichten gegeben worden. Ich will hier nur erinnern, daß das Verbiens, welches dort, dem H. Marpurg zu Folge, eigentlich dem Jean de Muris zugeschrieben wurde,

wurde, wirklich dem, eben daselbst genannten Franco von Eöln oder Lüttich (1047-1083) zukommt, wie es aus seinem, in den Gerbertschen *Scriptor. eccles. de Musc.* . . . Typ. St. Blas. 1784. 4. 3 B. im 3ten B. abgedruckten *Musica, s. Ars Cantus miserabilis* un- widersprechlich erhellt. —

Uebrigens gestattet der, dem Worte *Figur*, zum Grunde liegende Begriff, in Rücksicht auf Musik, eine ganz andre Anwendung, worüber die Einleitung zu J. N. Forkels *Allg. Gesch. der Musik*, Göt. 1788. 4. S. 53. u. f. nachzulesen ist —

Figur.

(Tanzkunst.)

Beim Tanzen wird der Weg, den die Tänzer nehmen, in so fern er regelmäßig und symmetrisch ist, die *Figur* genannt. So kann man im Kreis herum tanzen, oder in schlangenförmigen Linien fortschreiten u. s. f. Die *Figur* ist also eines von den Dingen, die nicht nur zur Annehmlichkeit, sondern auch zum Ausdruck und der Bedeutung des Tanzes, das übrige beiträgt. Sie kann nicht nur an sich etwas angenehmes haben, wie man es bei schlangenförmigen Gängen, besonders, wenn zwey Personen in solchen gegen einander tanzen, und ihre Figuren durch einander schlingen, leicht empfindet, sondern sie dienet auch zur Verstärkung des Ausdrucks. Man begreift leicht, daß der Gang der Menschen, auch in Ansehung des Weges, den sie nehmen, einigermaßen durch das Leidenschaftliche in ihnen bestimmt wird. Ein zorniger, oder überhaupt von einer verdrüßlichen Leidenschaft getriebener Mensch geht nicht so regelmäßig, als ein vergnügter; und ruhige Gemüthsaffnungen bringen in dem Gang der Menschen weniger Abwechslungen hervor, als lebhaft. Darauf müssen also die Erfinder der Tänze, in Ansehung der Figuren

nothwendig Acht haben, damit jede *Figur*, so viel möglich, mit dem Charakter des Tanzes selbst übereinkomme. Es giebt ernsthafte und scherzhafte, lustige und traurige, lebhaft und schläfrige Figuren. Der Tänzer hat mehr, als irgend ein anderer Künstler, auf das Charakteristische, das in den bloßen Umrissen der Figuren liegt, zu studieren. Es scheint aber, daß man noch sehr wenig in diese Materie einschlagende Beobachtungen gesammelt habe. Wenigstens scheinen die Balletmeister eben nicht die Künstler zu seyn, die am meisten dem Geiste ihrer Kunst nachdenken.

Figuranten.

(Tanzkunst.)

So nennt man in den Tänzen der Schaubühne diejenigen Tänzer, die nicht anders, als truppweise, mit viel andern zugleich tanzen. Vermuthlich haben sie den Namen daher, weil ihre Tänze, die im Ballet bloß zum Ausfüllen und zur Abwechslung dienen, strenger an regelmäßige Figuren gebunden sind, als Solotänze, oder die Duette, welche hingegen, sowol in ihren Schritten und Gebärden, als im Ganzen Ausdruck, künstlicher und natürlicher sind.

Firniß.

(Zeichnende Künste.)

Eine flüssige, oder doch sehr weiche Materie, mit welcher man die Oberfläche einiger Körper in verschiedenen Absichten überzieht. Entweder geschieht es bloß, um sie glänzend zu machen, und zugleich vor der übeln Wirkung der Feuchtigkeit zu bewahren; dieses nennt man eigentlich *Lackieren*; oder es wird mit dieser Absicht noch die verbunden, daß die Farben des Grundes, auf welchen der Firniß aufgetragen wird, lebhafter

ter durchscheinen sollen. 'Aldenn muß der Firniß durchsichtig und ohne Farbe seyn. So überzieht man Gemähldte und Kupferstiche mit Firniß, wovon hernach besonders soll gesprochen werden; oder man überzieht etwas mit Firniß, um ihm eine Goldfarbe zu geben*). Eine besondere Art dieser Arbeit ist die, wodurch eine Kupferplatte zum Aetzen zubereitet wird; auch davon wird hiernächst besonders gesprochen werden.

Firniß, womit Gemähldte überzogen werden. Ein guter Firniß ist den Gemählden sehr vorteilhaft, weil sie dadurch durchaus saftiger werden, weil die Farben mehr in einander fließen, und auch, weil die feinsten Tinten, die sich sonst einziehen und matt werden, dadurch hervorkommen. Durch einen guten Firniß erhält das Gemähldte überdem eine inmerwährende Jugend, und steht auch in seinem Alter so aus, als wenn es eben aus der Hand des Künstlers gekommen wäre. Denn er hindert die corrosive Wirkung der Luft auf einige Farben, und das Einsitzen des Staubes, wodurch so manches Gemähldte verdorben worden, so daß durch den Firniß die Gemähldte gleichsam einbalsamirt werden.

Soll er aber diese gute Wirkung thun, so muß er höchst durchsichtig, ohne alle Farbe, und auch zähe genug seyn, um weder zu spalten, noch abzuspringen. Denn durch einen schlechten Firniß kann ein Gemähldte gänzlich verdorben werden; wie denn in der That manch kostbares Meisterstück dadurch zu Grunde gerichtet worden.

Die vornehmsten Eigenschaften des Firnisses sind, daß er ganz weiß und etwas weich sey, auch durch das Alter nicht gelb werde und nicht abspringe,

noch sich so zusammen ziehe, daß er die Farben von einander reiße.

Den Liebhabern, die sonst mit Behandlung des Firnisses umzugehen, wissen, schlagen wir folgende Methode, die Gemähldte vorteilhaft zu überziehen, vor. Zu dem Firniß selbst nehme man blos Sandarat und Mastix, suche aber aus einer beträchtlichen Menge die weißesten und hellsten Stücke aus, wasche sie mit sehr feinem Weingeist wol ab, damit alles unreine davon komme, und alsdann löse man sie mit den bekannten Handgriffen auf. Wenn sie ganz aufgelöst sind, so gieße man, um den Firniß gehörig weich zu machen, ganz hellen, wie Wasser aussehenden Terpentinspiritus dazu, so ist er fertig. Nun nehme man auch von dem feinsten Fischleim, oder sogenannter Haufenblase, die man ebenfalls aus der Menge so aussuchen muß, daß man nur die Stücke nimmt, die am weißesten sind. Auch diese werden mit starkem Weingeist erst wol abgewaschen und von aller Unreinigkeit befreit, und hernach aufgelöst.

Will man nun ein Gemähldte oder einen Kupferstich mit Firniß überziehen, so muß man denselben zuerst einen Grund von Haufenblase geben, hernach aber den vorher beschriebenen Firniß, aber nur dünne, darüber tragen.

Firniß zum Aetzen*). Man hat zwey Gattungen Aetzfirniß, den harten und den weichen. Einige Kupferstecher machen ein Geheimniß aus ihren Firnissen. Abraham Bosse hat in seinem Werk von der Aetzkunst die feinigsten beschrieben. Sein harter Firniß wird aus gleich viel Indenpeck und Colophonium, und aus etwas weniger Ruß, oder auch Leinöl auf folgende Art gemacht:

Das

*) Ehier unten Goldfirniß.

*) S. Aetzen in Kupferplatten.

Das Pech und Colophonium werden in einem reinen wol glasierten Topf über einem gelinden Feuer fließend gemacht und wol umgerührt. Wenn dieses geschehen, so wird auch das Del zugegossen. Alles läßt man unter beständigem Umrühren wol eine halbe Stunde lang über gelindem Feuer fließen, nachher bey mäßigem Feuer so lange kochen, bis man sieht, daß etwas davon, was man herausgenommen und kalt werden lassen, die Festigkeit eines dicken klebrigen Syrops hat. Alsdenn schlägt man es durch Leinwand, und behält es zum Gebrauch in gläsernen Flaschen wol verwahrt auf.

Eine andere Art, welche der florentinische Firniß genennt wird, kann auf folgende Weise gemacht werden: Man nimmt klaren Leinölfirniß und eben so viel gestoßenen Mastix. Wenn man den Leinölfirniß über gelindem Feuer wol warm gemacht hat, so mischt man den Mastix allmählig darein und rührt die Masse über dem Feuer so lange herum, bis der Mastix gut zerfließen und gänzlich mit dem Delirniß vereinigt ist; alsdenn wird sie abgenommen, durchgeschlagen und verwahrt.

Für den weichen Firniß giebt Bosse folgendes an: Man nimmt anderthalb Unzen feines weißes Wachs, eine Unze wol ausgefuchten Mastix und eine halbe Unze griechisch Pech. Das Wachs läßt man über dem Feuer zerfließen, alsdenn streut man den gestoßenen Mastix nach und nach, und hernach das gestoßene Pech darein, und rührt alles über dem Feuer so lange herum, bis es gut zerfließen und gemischt ist. Wenn die Masse abgenommen und etwas erkaltet ist, so wird sie in reines Wasser abgegossen, und darin in kleine Kugeln geformt, die man hernach zum Gebrauch in Taffet einwickelt und verwahrt. Die Art, die Firnisse aufzutragen, siehe im Artikel Gründen.

Farbenfirniß. Ein dickes Del, welches die Mahler den Delfarben beymischen, um sie geschwinde trocknen zu machen. Er wird aus Rußöl gemacht, welches mit gestoßener Bleigliätte vermischt, in einem irdenen Geschirr langsam gekocht wird. Man nimmt $\frac{2}{3}$ oder nur $\frac{1}{10}$ Glätte zu dem Del. Beym Kochen muß man sehr behutsam seyn, daß die Hitze nicht zu groß werde, weil dieses den Firniß schwarz brennen würde. Durch das Kochen wird das Del allmählig dick und sobald es einen gewissen Grad der Dichtigkeit, den man durch die Übung muß kennen lernen, angenommen hat, wird es abgesetzt und mit einem hölzernen Stab wol umgerührt, wobei ein wenig Wasser zugegossen wird. Man hat dabey die Vorsichtlichkeit zu brauchen, daß der Topf nicht über die Hälfte voll sey, weil sonst das Del durch das Aufwallen überfließen und sich entzünden würde. Diesem Zufall, der doch bey Vernachlässigung einiger Handgriffe sich leicht ereignet, die Gefahr zu benehmen, thut man wol, wenn man den Firniß unter freyem Himmel kocht.

Goldfirniß. Auf folgende Weise bekommt man einen Goldfirniß, der den ächten Verguldungen sehr nahe kommt, und nie ausblasset. Man nehme Gummilak in Tropfen, giesse stark rektificirten Weingeist darauf und setze das Glas, darin der Lak soll aufgelöst werden, in laues Wasser. Wenn der Weingeist so viel aufgelöst hat, als er kann, so filtrire man den aufgelösten Lak durch feines Papier. Bey dem Filtriren hängt sich von außen an dem Papier viel von dem schon durchgeflossenen Lak wieder an; darum muß man von Zeit zu Zeit diesen angehängten Lak mit einem in Weingeist eingerauchten Pinsel abwaschen, damit das Filtrirpapier sich nicht;

nicht verstopfe. Der also durchfiltrirte Firniß kann hernach noch mit dem Glas in warmes Wasser gesetzt werden, daß noch etwas von dem Weingeist abrauche, und der Firniß dicker werde. Wenn dieses geschehen ist, so ist er zum Gebrauch fertig.



Von Firnissen überhaupt handeln:
Trattato sopra la Vernice chinese
 . . . di Fil. Bonanni, Rom. 1720.
 8. Deutsch, Bresl. 1746. 8. — *Arte de brillantes Vernizes y des tinturas facellas por occombrar con ellas*, Amb. 1729. 8. — *Verhandeling over de Vernissen* . . . te Leyden 1742. 8. mit A. — *Beschryving van de Chineese, benevens vercheide andere Vernissen* . . . te Leyd. 1756. 8. — *Le Vernisseur parfait, ou Manuel du Vernisseur*, Par. 1771. 12. — *Traité . . . du Vernis* . . . Par. 1772. 8. — *L'art de faire et d'employer le Vernis, ou l'art du Vernisseur* . . . p. le Sr. Watin, Par. 1772. 8. verm. 1773. 8. 3 Th. und ein Supplem. dazu 1773. 8. Neu, mit dem Titel: *L'art du Peintre, Doreur et Vernisseur*, Liege 1774. 8. Par. 1776. 8. Deutsch, mit dem Titel: *der Staßfermahler*, Leipz. 1776. 8. — *Traité de la Composition des Vernis en général, et d'un en particulier qui ressemble parfaitement à celui de la Chine et du Japon*, Par. 1780. 12. — *Treatise on Copal oil Varnish*, Lond. 1771. 8. — Neu entdeckte Lackkunst Dresd. 1753 und 1766. 8. (Das Neue darin ist nicht der Mühe der Entdeckung werth.) — *Neuer Tractat von Firniß, Lackir. und Mahlerkünstlen*, Bresl. und Leipz. 1753. 8. — *J. S. K. Lackiermeister* Leipz. 1767. 8. — *Joh. Gdr. Müllers Anweisung zum Lackiren*, Pest. 1771. 8. — *Verfertigung verschiedener Arten des Firnisses* . . . aus dem Engl. Duedl. 1780. 8. —

(Musik.)

Der Name, den man in Deutschland der siebenten Saute unsers heutigen Tonsystems giebt, weil sie als die um einen halben Ton erhöhte Saute F angesehen, und ihre Note auf dem Notensystem auf eben der Stelle steht, worauf die Note des Tones F gesetzt wird. Wenn die Länge der tiefsten Saute C mit 1 ausgedrückt wird, so muß die Saute Fis $\frac{3}{2}$ seyn; als denn ist dieser Ton die reine Quinte von H und die reine große Terz zu D, zugleich aber das Subsemitonium zu G.

Man kann Fis auch als einen Grundton betrachten, aus welchem ein Stilk kann gesetzt werden, weil er seine völlige diatonische Tonleiter, so wol in der harten als in der weichen Tonart hat*).

Flaches Schnitzwerk.

(Bildhauerkunst.)

Unter dieser Benennung verstehen wir die Arbeiten bildender Künste, die man insgemein mit dem französischen Worte Bas-Reliefs, das ist, wenig erhabene Schnizarbeit nennt. Die alten Griechen fanden Geschmack daran, sowol den Werken der Baukunst, als den Geräthschaften, dadurch mehr Geist und Annehmlichkeit zu geben, daß sie dieselben mit allerhand Schnitzwerk auszierten. So finden wir, daß insgemein an den Giebelfeldern der Tempel Vorstellungen, die sich auf die Göttheiten, denen diese Tempel geweiht waren, bezogen, in Stein ausgehauen gewesen*); und wem ist der mit erhabener Arbeit verzierte Schild des Achilles, den Homer beschreibet, unbekannt?

*) S. Tonart.

**) S. Winkelmann über die Baukunst der Alten S. 56.

kannt? Eben so bekannt sind die Gefäße der Alten, die mit erhabener Arbeit verziert sind.

Diese wenig erhabene Schnitzarbeit ist also eine Art Malerley ohne Farben, auf welcher die Gegenstände selbst zwar nicht in ihrer völligen körperlichen Gestalt, wie die Statuen, aber doch wirklich massiv und etwas hervorstehend abgebildet sind. Die Neuern haben diese Verzierungen der Gebäude und Geräthschaften beibehalten, wiewol sie jetzt auch nicht mehr so gewöhnlich sind, als vor zweyhundert Jahren, da kaum ein hölzerner Schrank von irgend einer Zierrlichkeit, oder eine Thüre an prächtigen Gebäuden gemacht worden, an welchen nicht verschiedenes Schnitzwerk von historischen oder allegorischen Vorstellungen, angebracht gewesen. Gegenwärtig liebet man das Glatte mehr, oder man scheuet die Unkosten des Schnitzwerks. Indessen wird dieses doch noch verschiedentlich angebracht.

Vergleichen Arbeit ist am künstlichsten, wenn die Figuren nur wenig über den Grund herausstehen, so wie die Köpfe auf den meisten Münzen, und ihr allein kommt eigentlich der Name des flachen Schnitzwerks zu. Man findet antikes Schnitzwerk, da die Figuren fast ganz, oder in ihrer völligen körperlichen Rundung aus dem Grunde heraustreten, andere da sie etwa halb heraustreten, noch andere, wo sie nur wenig über den Grund erhaben sind. Insgemein richteten sich die Alten nach der Vertiefung des Grundes, oder nach der Höhe der Einfassung, damit von dem Schnitzwerk nichts hervorstehen und der Gefahr abgestoßen zu werden unterworfen seyn möchte, so wie man jetzt die Bilder auf Schaumünzen mehr oder weniger erhaben macht, nachdem der Rand der Schaumünze mehr oder weniger hoch ist. Diese Arbeit ist deswegen zu den dauerhaftesten Denk-

mälern der zeichnenden Künste die schicklichste, indem sie der Zerstörung nicht so unterworfen ist, als die Statuen und die Gemälde. Deswegen macht auch das antike Schnitzwerk den größten Theil der auf uns gekommenen Antiken aus.

Die Bearbeitung des flachen Schnitzwerks hat ihre eigenen Schwierigkeiten, die sich leicht fühlen lassen. Einer Figur, die ihre natürliche Höhe und Breite, aber nur den dritten oder vierten Theil ihrer körperlichen Tiefe oder Dike hat, ein natürliches Ansehen zu geben, ist wirklich eine schwere Sache. Noch mehr Schwierigkeit aber macht die mahlerische Zusammensetzung und Gruppierung der Figuren; denn da kann man sich nicht so leicht, wie in der Malerley, verschiedener und weit hinter einander liegender Gründe bedienen. Da auch die Schatten darin wirkliche, nicht nur dunklere Farben nachgeahmter Schatten sind, so muß jede Kleinigkeit auf das genaueste nach Maßgebung des wirklich einfallenden Lichts abgemessen seyn. Ein in allen Theilen vollkommenes Werk dieser Art ist deswegen höchst selten.

Unter den Neuern ist Algarde einer der ersten gewesen, der in dieser Art groß geworden.



Von dem flachen Schnitzwerk handeln, unter mehreren, Dubos, in den bekannten Reflex, sur la Poésie et sur la Peint. im 5oten Abschnitte des 1ten Thls. S. 475 der Dresdner Ausgabe. — Falconet, in s. Reflex, sur la Sculpture, Oeuvr. B. 1. S. 32. Ausg. von 1771. Deutsch, in dem 1ten B. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch, S. 20. — Dandre Varon, in s. Essai sur la Sculpture, S. 48 u. f. — Laitesse, in dem 2ten Bde. des großen Mahlerbuchs, Buch X. Kap. 3 u. f. S. 241. Ausg. von 1784. — Und bloß literarisch ist es in dem 6ten Abschnitte von J. E. Christ Abhandl. über die Künste.

ratuur und Kunstwerke, Leipz. 1776. 8. S. 251. betrachtet worden. Auch gehört, in gewisser Art, noch die Abhandl. des Carolus De la Gravure des Anc. im 3ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. S. 764. der Quartausg. Deutsch, im 2ten Th. S. 307. f. Abhandl. zur Geschichte und zur Kunst, Alt. 1769. 8. hierher. —

Nachrichten und Abbildungen von flachen Schnitzwerken der Alten geben, außer den, bey dem Art. Antik angezeigten Werken von vermischten größern Sammlungen von Alterthümern: Icones et Segmenta illustr. e Marmore tabular. Romae extant. R. 1645. 1738. f. von Fr. Herrier, worin fünfzig verschiedene Bas-reliefs dargestellt sind. — Admiranda Rom. Antiquitat. ac veter. Sculpturae vestigia, anaglypt. opere elabor. . . . tum in arcibus et verustis ruinis, tum in Capitolio, Aedib. et Hortis viror. princ. . . . a P. S. Bartoli del. et inc. et not. I. P. Bellorii illustr. R. (f. a.) und 1693. Quersfol. 83 Bl. Auch von Sandrart, jedoch mit Ausnahme von ungefähr 30 Bl. und dafür eben so viel andere, aus den folgenden Werken des Bartoli, unter dem Titel: „Uebrig gebliebene Werkzeihen von den römischen Antiquitäten und der Bildhauerkunst der Alten in Basso relievo“ herausg. Nürnberg. 1692. f. 79 Bl. und im 5ten Th. der neuen Ausg. f. W. — Von dem flachen Schnitzwerk an den übrig gebliebenen Triumphbögen: Veteres Arcus Augustor. Triumphis insignes, ex Reliq. quae Romae adhuc supersunt, c. imaginibus triumphalibus restit. . . . not. I. P. Bellorii illust. . . Rom. 1690. f. 52 Bl. — Bassi Relievi antichi nell' arco di Costantino . . . intagl. da Mar. Piccioni, R. (1655.) f. 26 Bl. — Arcus L. Septimii Severi Anaglypha, c. explicat. Ioh. Mar. Suarezii, R. 1676. f. — Arcus Trajano dedic. Beneventi porta aurea dictus . . . Rom. 1739 und 1770. f. 9 Bl. S. übrigen den Art. Bauart S. 304. — — Von dem flachen

Schnitzwerk an Ehrensäulen und zwar an der Trajanischen 1) Alf. Ciacconi Histor. utriusque Belli Dacici a Trajano C. gesti, ex simulacris, quae in Columna ejusd. visuntur, collecti, R. 1616. mit 136 K. 2) Colonna Trajana . . . nuovamente intagliata in rame da P. S. Bartoli, con l'espof. latina d'Alfonso Ciacconio, compend. nella vulgar lingua . . . da G. P. Bellori, R. f. a. 128 Bl. Qsfol. 3) Colonna Trajana ab And. Morellio adcur. del. et in aere incisa nova deser. et observat. illustr. cura et stud. Ant. Fr. Gorii, Amstel. 1752. f. An der Aurelianischen: La Colonna di Marco Aurelio, ove è scolpito l'istoria della guerra e vittoria Marcomannica, intagl. da P. S. Bartoli e spieg. da A. P. Bellori (Roma) f. a. Quersfol. 78 Bl. Mit lat. Titel, ebend. 1704. f. 80 Bl. An der Antoninischen: 1) Piedestallo co' i Bassi relievi ed iscriz. della Colonna di Antonino Pio . . . intagl. da Franc. Aquila, R. 1704. f. 5 Bl. 2) Calcografia della Coll. Antoniniana, div. in CL tavole, ovv. la veduta, elevaz. lo spaccato ed i Bassi rilievi di questo . . . monumento Rom. 1779. 4. 3 Th. — **Neuere vermischte Sammlungen:** Monumens antiques, ou Collection choisie d'anciens Bas-reliefs et fragmens Egypt. Gr. Rom. et Errusq. gr. p. Barbault, R. 1783. f. 200 Bl. (Da Barbault, bekanntermassen, schon im J. 1765 starb, und ich das eben angezeigte Werk nicht gesehen: so muß ich es gänzlich dahin gestellt seyn lassen, ob das Werk wirklich von ihm ist? — Und in den, bey dem Art. Antik angezeigten Sammlungen, finden sich deren, unter andern, im 4ten Bde. des Musei Capitolini. — im 4ten Bde. des Musei Pio Clementini — im 2ten Bde. der Monum. Marchaeorum — in dem Museo Veron. — in dem Museo Corton. — in Winkelmanns Monum. antich. — in den Collect. of . . . Antiq. from the Cabinet of Mr. Hamilton, u. a. m. Auch sind, von sehr

vielen Künstlern, einzelne Abbildungen von Werken dieser Art geliefert worden, als von Marco Antonio (s. Dict. des Artistes, dont nous avons des estampes, B. 1. S. 326 und 369.) — von Gerard Audran (ebend. S. 556 und Nachr. von Künstl. und Kunstfachen, Th. 2. S. 515 u. f.) — von Augustino Venetiano (Viction. a. a. D. S. 637.) — von Marco von Ravenna (a. a. D. S. 634.) — von Gius. Vardi (ebend. B. 2. S. 128.) — von Nic. Deatrice (ebend. B. 2. S. 279 u. f.) — von J. Bonafone (ebend. B. 3. S. 145.) — von Bern. Capitelli, ebend. B. 3. S. 575.) — von Caylus (ebend. S. 720.) — u. v. a. m. Und von einigen der merkwürdigsten derselben, finden sich Beschreibungen und Erklärungen, in Winkelmanns Gesch. der Kunst, S. 96. 97. 98. 219. 307. 337. 410 u. a. S. m. (1te Ausgabe.) so wie von einzeln dergleichen, besondere Beschreibungen und Abbildungen, als 1. B. von der Vergötterung Homers, bey N. Fabretti Syntag. de Col. Trajana, R. 1683. f. und in Gronovs Thes. B. 2. Taf. XXI. und einige eigene Schrift: Apotheos. vel Consecrat. Homeri . . . illustr. a Gisb. Cuperio, Amstel. 1683. 4. — Von einem zu Agrigent befindlichen Sarkophag, in dem 14ten B. der Racc. d'opusc. di Autori Sicil. Pal. 1773. Lat. von G. H. Martini in der Antiquor. Monument. Sylloge, Lipsf. (1783. 8.) u. d. m. vorhanden sind.

Flämische Schule.

Unter dieser Benennung versteht man insgemein die berühmten Mahler und Bildhauer der sogenannten spanischen Niederlande. Diese Länder, vornemlich aber die beyden Provinzen Brabant und Flandern, waren ehemals der Sitz der Aemsigkeit und des Reichthums, und daher auch der Pracht und der, die Pracht unterstützenden, Künste. Einem Niederländer Johann van Eyk hat man die Erfindung der Mahlerey in Del-

farben zu danken; und den Theil der Kunst, der auf den Gebrauch und die Behandlung der Farben ankommt, sowol im ganz Großen, als im Kleinen, hat diese Schule auf das Höchste gebracht, wenn dieses das Höchste ist, daß man die Natur völlig erreichen. Diese Schule hat Europa mit Gemälden angefüllt, die man kaum für Gemälde hält, so sehr hat jeder Theil das Licht, die Farbe, die Haltung und den Ton eines in diesem Zusammenhang wirklich vorhandenen Körpers. Wenn die venetianische Schule diese an Pracht und Glanz der Farben und einem gewissen Ideal des Colorits übertrifft, so muß sie ihr doch, in Ansehung der völligen Erreichung der Natur, den ersten Platz lassen.

Auch an Zeichnung fehlet es der Flämischen Schule eben nicht, so wie viele vorgeben; obgleich, auch die größten Meisten derselben sich sehr selten über die Natur erhoben haben: denn sie waren nur Mahler und Zeichner einer vor ihren Augen liegenden Natur, und dachten nicht daran, den Charakter der Menschen um einige Grade höher zu setzen. Sie kannten weder im Körperlichen, noch im Sittlichen eine andere Welt, als die, in der sie lebten. Diese aber bildeten sie in ihren Werken auf eine Weise nach, die nicht übertroffen werden kann. Die Kenntniß der Farben scheinen sie aufs Höchste gebracht zu haben, weil ihre Gemälde fast unveränderlich bleiben.

Die berühmtesten Männer dieser Schule im Großen sind, Caspar Crayer, Jacob Jordan, vornemlich aber Rabens und van Eyk, und im Kleinen Adrian Brower und David Teniers, in der Landschaft aber Herrmann Swanefeld. Auch hat diese Schule Bildhauer gehabt, die von wenigen Neuern übertroffen werden. Franz dit Quesnoy, den die Italiäner Fiamingo genennt haben,

weicht keinem neuern Bildhauer, und in seinen Kindern hat er gar alle übertriffen *).

Die beiden größten Männer dieser Schule, Rubens und van Dyk, kann man nicht in ihrer Größe kennen lernen, als wenn man ihre großen Werke in den niederländischen Städten, und in der Gallerie zu Düsseldorf gesehen hat. Die von Rubens in den verschiedenen Gallerien zerstreuten Werke, zeigen ihn freylich nicht immer als einen großen Mann; und van Dyk lernt man aus den Gallerien nur als den größten Porträtmahler kennen.

Die Niederlande haben in Ansehung der Kunst fast eben das Schicksal gehabt, das sie in Ansehung des Reichthums und der Handlung betroffen hat. So wie verschiedene Städte dieser Länder jetzt mehr verwesene Leichname von Städten, als Städte sind, so sind auch die zeichnenden Künste daselbst nur noch in den Werken der ehemaligen Meister vorhanden.



E. den Art. Brabantische Schule, wo die vornehmsten Künstler dieser hier zum zweyten Male aufgeführten Schule angezeigt worden sind, — deren Lebensbeschreibungen sich mit den mehrern Künstlern derselben, in Het Schilder Boek door Karel van Mander, Alcmæer 1603. Harlem 1604. 4. Amst. 1618. 4. — De groote Schauburgh der Nederlantschen Konst-Schilders en Schilderessen . . . door Arnold Houbraken, Amst. 1718. 8. 3 Th. s. Gravenhage 1750. 1753. 8. 3 Th. m. R. — De Nieuwe Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen door J. van Gool, s'Graven-

*) Eine sehr gründliche und wichtige Beurtheilung dieses Künstlers findet man in Adremons Natur und Kunst in Gemälden, II Th. S. 346 u. ff.

hag. 1750. 8. 3 Th. — Vies des Peintres Flamans . . . avec des Portraits, gravés en taille douze. une indication de leurs principaux ouvrages, et des reflexions sur leur différentes manières, par Jean Bapt. Descamp, Par. 1753 - 1763. 8. 4 B. — und von deren Werken sich, unter andern, Nachrichten in der Voyage pittoresque des principales Villes de Flandres et du Brabant, Par. 1768. 8 deutsch, mit einigen Verm. Leipt. 1771. 8. finden. — Auch hat von einigen Gemälden des Rubens, de Piles (Oeuv. div. B. 4. S. 287.) Beschreibungen, so wie (ebend. S. 236) eine Dissertat. sur les ouvrages des plus fameux Peintres, comparés avec ceux de Rubens, und (ebend. S. 357) ein besonderes Leben des Rubens geliefert.

F l e i ß.

(Schöne Künste.)

Die Bestrebung, ein Werk der Kunst auch in den kleinsten Theilen mit der äußersten Aufmerksamkeit vollkommen zu machen, folglich jede kleinste Schönheit zu erreichen, und die geringsten Fehler oder Mängel auszubessern *). Der Fleiß gehört demnach zur Ausführung und Ausbildung, wovon bereits in besondern Artikeln gesprochen worden. Weil die größten Schönheiten eines Werks der Kunst in großen Gedanken bestehen, welche die Vorstellungs- und Begehrungskräfte mit starken Schlägen angreifen, so kann ein Werk eine starke Wirkung thun, an welches kein Fleiß ist gewendet worden. Ein Werk,

*) Characterem felicitis Aesthetici coronat correctionis studium (limae labor et mora), seu habitus proteasa attentione in pulcre informatum opus, quantum possis, minores minutarum etiam ejus partium perfectiones augendi, tollendi imperfectiones, aliquantula phaenomena, circa detrimentum totius. Baumgarten Aesthetic. §. 97.

Werk, dessen größte Wirkung von Haupttheilen herkömmt, darf auch nur in den Haupttheilen vollkommen seyn, weil man bey dem starken Gefühl der Vollkommenheit auf die Kleinigkeiten nicht sieht. Wer große und sehr merkwürdige Dinge zu erzählen hat, der erweckt große Aufmerksamkeit, und macht starken Eindruck, wenn er gleich auf die Kleinigkeiten der Rede, die beste Wahl der Redensarten, der Wörter, der Töne, der Stimme und der Gebehrden gar nicht sieht. Der Mahler oder Bildhauer, der uns eine Figur oder ein Bild darstellt, das durch die besten Verhältnisse des Körpers, durch eine sehr edle Stellung und durch einen großen Charakter rührt, braucht nicht auf Kleinigkeiten der Ausbildung, nicht auf die höchste Schönheit der Färbung oder des Glatten, nicht auf die Richtigkeit in den geringsten Falten des Gewandes, oder andre Nebensachen zu sehen: er gefällt hinlänglich. Und diese Beschaffenheit hat es mit allen Werken der Kunst, die in ihrer Erfindung und in ihren Haupttheilen groß sind; der äußerste Fleiß kann da schaden, wenigstens ist er unnütze.

Hingegen ist er in den Werken oder Theilen derselben nöthig, deren Vollkommenheit aus vielen kleinen Verhältnissen, aus subtilen Vergleichen herkömmt; von welcher Art alle feinen Gegenstände, alles Kleine, Niedliche, alles, dessen Wesen aus der Sammlung oder Zusammenfassung vieler kleinen Theile besteht, sind.

Die Wirkung des Fleißes ist demnach das Feine in jedem kleinsten Theile des Werks. Wenn Wahrheit und Richtigkeit da sind, so kann das Feine noch hinzukommen. Ein Mar-morbild kann die Figur mit voller Wahrheit und Richtigkeit darstellen, so daß es einem, der sie aus einer gewissen Stellung betrachtet, nicht

möglich wäre, etwas daran auszu-sehen; sie ist aber nicht fein polirt, die Umrisse sind nicht bis auf die kleinsten Züge der Linien ausgeführt; alsdann ist nicht der äußerste Fleiß daran gewendet. Eben so kann ein Gemählde dasjenige, was es vorstellen soll, vollkommen vorstellen, ohne daß jeder Strich des Pinsels in die nächsten verfließt, ohne daß jedes kleine Glied der Figuren, jede Falte des Gewandes, jedes Blatt an Bäumen so ausgeführt sey, daß es einzeln betrachtet in allen seinen Theilen vollendet sey. So fehlt auch diesem der Fleiß.

Hieraus läßt sich abnehmen, in was für Fällen der äußerste Fleiß unnütze, oder gar schädlich sey, und wenn er ein nöthiges Mittel zur Vollkommenheit werde. In den Dingen, die für das Gesicht gemacht sind, folglich in allen bildenden Künsten ist der Fleiß unnütze, wenn das Werk der Kunst weit aus dem Auge soll gesetzt werden; denn da verlieren sich alle kleinen Theile. Es wäre vollkommen unnütz, in einem Bilde, das auf eine hohe Säule, oder auf ein Gebäude gesetzt wird, alle feinen Züge des Gesichts, alle Falten der Haut, alle zarten Erhöhungen und Vertiefungen völlig auszudrücken. Man weiß gar wol aus der Geschichte der beyden Bildhauer in Athen, daß in solchen Fällen der Fleiß schadet, weil er die Wirkung des Ganzen hindert. Wer ein Deckengemählde in ein hohes Zimmer nach Mignaturart, oder nur nach der gewöhnlichen Art kleiner Staffe-leygemählde ausführen wollte, würde dem Auge, das weit vom Gemählde steht, nichts Reizendes vorlegen, wenn die Figuren noch so groß wären; denn die Stärke der Farben, welche in der Nähe hinreichende Wirkung thun, verliert sich in der Entfernung; was aber von fern her stark

wirken soll, muß auch stark, und für die Nähe grob und roh seyn.

Eben dieses muß man auch für die Gegenstände bemerken, die zwar das Auge in der Nähe hat, die aber in Vergleichung andrer auf demselben Gemählde weit entfernt sind.

Zweytens ist der Fleiß unnütze, wenn ein Gegenstand bloß im Ganzen genommen wirken soll. Gesezt, eine Landschaft sey in der Natur bloß wegen einer sehr schönen Austheilung des Hellen und Dunkeln, oder wegen der schönen Harmonie der Farben angenehm: so hat der Mahler seinen Zweck völlig erreicht, wenn er dieses darstellt, und hingegen keinen einzigen einzeln Theil, weder in seiner Zeichnung noch besondern Erleuchtung, mit Fleiß ausführt. Eben so unnütze wäre der Fleiß, den ein Tonsetzer auf jede einzelne Stimme in einem Chor oder Tutti wenden wollte, da der Gesang im Ganzen wirken muß. Dieselbe Beschaffenheit hat es mit einer Rede oder einem Haupttheile derselben, da die Aufmerksamkeit bloß auf die allgemeine Beschaffenheit einer Sache gehen soll. Wenn man da auf jeden besondern Begriff Fleiß wenden, jedes einzelne Wort, oder jeden einzeln Satz vollkommen fleißig bearbeiten wollte, so wäre dieses eine unnütze Mühe.

Der Fleiß, den man in solchen Fällen auf Nebensachen wenden wollte, wäre auch sehr schädlich. Er würde unsre Aufmerksamkeit dem Ganzen entziehen. Wer einen Helden vorstellen wollte, dessen Größe in den Gesichtszügen und der Stellung müßte bemerkt werden, würde seinem Werke schaden, wenn er das Gewand, oder die Waffen, so fleißig bearbeiten wollte, daß sie das Auge nothwendig auf sich zögen. Es ist demnach eine große Klugheit, den Nebensachen den Fleiß zu entziehen. Dies ist die docta negligentia vieler

Alten *). Wer in einer Rede, darin von einer sehr wichtigen Angelegenheit gehandelt wird, eine solche Zierlichkeit, einen solchen Klang und solche Feinigkeit der Ausdrücke brauchen wollte, daß die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf diese Sache gelenkt würde, der müßte seinen Zweck nothwendig verfehlen.

Wir können also überhaupt diese Regel festsetzen, daß der Fleiß überall schädlich sey, wo er die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abzieht, es sey, daß sie auf Nebensachen, oder gar von dem Werke auf den Künstler und dessen Bearbeitung, gegen die Absicht gelenket werde.

Wenn ein Redner sich über eine Anklage rechtfertigen und beweisen wollte, daß er ein redlicher Mann sey, so würde er seines Zwecks verfehlen, wenn seine ganze Rede so künstlich und so fleißig wäre, daß der Zuhörer nur darauf Achtung gäbe. Auch da ist der Fleiß schädlich, wenn er in Trockenheit und Mühsamkeit ausartet; denn beyde sind der Leichtigkeit und Freyheit entgegen. In allen kleinen, artigen und in bloß ergötzenden Gegenständen ist der Fleiß gut, wenn er nur mit hinlänglicher Freyheit und Wirkung des Ganzen verbunden wird, wie in den Werken eines G. Dow, und Fr. Meis.

Fleischfarbe.

(Mahleren.)

Die Farbe des Nakenden am menschlichen Körper. Die natürliche Nachahmung dieser Farbe in den Gemälden ist einer der wichtigsten Theile der Farbengebung; nicht nur, weil der Mensch der vornehmste und schönste Gegenstand der Mahleren ist, sondern auch wegen der großen

Schwie-

*) Quaedam etiam negligentia est diligens. Cic. in Orat.

Schwierigkeit, die man dabey antrifft. Die Farben aller andern Körper gehören ganz zu ihrem äußern und zufälligen; es scheint aber, daß die Natur, wie die Form des Körpers, also auch seine Farbe mit dem Geist gleichsam verwebt habe. Schon die Farbe allein drückt das Leben aus; folglich auch die verschiedenen Stufen und Kräfte des Lebens, mithin auch einen Theil des Charakters der Menschen. Der Bildhauer kann nie die ganze Seele sichtbar machen. Dieses beweist die höchste Wichtigkeit dieses Theils der Kunst; die ungemeine Schwierigkeit aber lernt man begreifen, wenn man versucht, sowohl die Hauptfarben, als die unennbaren Mittelfarben, mit welchen die Natur den menschlichen Körper bemahlt, anzugeben und zu nennen. Was für ein feines Gesicht muß der Mensch haben, der nur etwas davon erkennen will. Was für scharfsichtige Beobachtungen mußte nicht Titian gemacht haben; ehe er auf die Grundsätze gekommen, die Mengs in seinen Fleischfarben entdeckt hat. „Ein Fleisch, das viel Mittelteints hatte, machte er überhaupt im Mittelteint, dasjenige, so deren wenig hatte, machte er fast ohne Mittelteinten. So das Nöthliche fast ohne andre Teints, (dieses versteht sich allezeit nebst der Nachahmung der Wahrheit;) und gleicher Weise in jeder übrigen Farbe *).“

Es ist also kein Theil der Farbengebung wichtiger und keiner schwerer, als dieser; denn wenn man alle andern vollkommen besäße, so müßte man diesen noch ganz besonders studiren, und zu dem Ende ein unablässiges und scharfes Studium der Natur, mit tausend nachahmenden Versuchen verbinden. Man hat in

jedem andern Theil der Kunst eine größere Anzahl vollkommener Meister gehabt, als in dieser, wo man außer Titian und van Dyk wenige zu nennen hätte.

Die Farben des Fleisches sind nicht nur von allen Farben die, die man am wenigsten bestimmen kann, sondern auch die, deren feisches und liebliches Wesen am zartesten ist. Folglich muß ihre Behandlung höchst leicht und frey seyn. Wer durch vieles Mischen, durch viel Verreiben, durch mancherley Wendung des Pinsels, sie zu erhalten sucht, findet sie gewiß nicht. Wer am Rasenden mahlt, und noch ungewiß ist, wie er es erreichen soll, wird es nicht erreichen. Durch eine genaue Beobachtung der Natur und ein scharfes Nachdenken, muß man sich Regeln machen, ihnen mit Sicherheit folgen, und so lange man nicht den erwünschten Erfolg davon sieht, sie durch neue Beobachtungen zu verbessern suchen. Dieses ist vermuthlich der einzige Weg, in diesem Theile der Kunst zur Vollkommenheit zu gelangen.

Lairesse hat über die Fleischung, wie über verschiedene andre Zweige der Kunst, Regeln gegeben, die dem, dessen Genie sonst für diesen Theil der Kunst die gehörige Wendung hat, das Studium etwas erleichtern könnten. Aber alle Regeln, die man nicht selbst entdeckt, oder deren Gründlichkeit man nicht durch eigenes Nachdenken einseht, können hier nichts helfen.

Fließend.

(Schöne Künste.)

Dasjenige, was unsre Vorstellungskraft ohne alle Aufhaltung und Hinderniß in einem gleichen Grad der Stärke unterhält. Der Ausdruck ist von einem sanft fortfließenden Wasser genommen, dessen mäßige Geschwindigkeit überall gleich ist. Man

*) Mengs Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei, S. 59.

sagt von einer gebundenen, oder ungebundenen Rede, sie sey fließend, wenn sie wie ein sanfter Strom so fortgeht, daß weder das Ohr, noch die innern Sinnen einmal merklich stärker, als das andre gereizt werden; wenn alles leicht auf einander folgt, daß man in seinen Vorstellungen, ohne merkliche Unterbrechungen, und erneuerte oder veränderte Aufmerksamkeit, sanft fortgeführt wird. Auf eine ähnliche Art ist ein fließendes Kunststück beschaffen, oder eine fließende Melodie, wenn alles ungezwungen, ohne schnelle Veränderungen, in unsern Vorstellungen hinter einander folget. Man nennt auch eine Zeichnung fließend, wenn die Umrisse ohne Unterbrechung, ohne starke oder schnelle Wendungen, ohne Zwang, in angenehmen Krümmungen fortgehen.

Das Fließende ist demnach dem Holprigen und Rauhen gerade entgegen gesetzt, wobei die Aufmerksamkeit alle Augenblicke anstoßt, eine Weile gehemmt, oder verstärkt wird. Auch das Feurige und Lebhaftige, und das wilde Rauschende, sind dem Fließenden einigermaßen entgegen.

Das Fließende hat außer der Leichtigkeit auch die Wirkung, daß es das Gemüth nur sanft angreift, angenehm, aber fast unvermerkt von einer Vorstellung zur andern fortführet, und uns in stiller Betrachtung einwieget, wiewol es uns auch nach und nach bis zum sanften Reiz fortziehen kann. Und hieraus ist zu sehen, daß das Fließende nur in denen Werken oder Theilen der Werke statt hat, welche allmählig auf das Gemüth wirken sollen. Es wäre ein Fehler in den Werken, die uns überraschen, fortreißen, oder überhaupt in starke und lebhaftige Empfindungen setzen sollen. Es ist eine wesentliche Eigenschaft des bloß Angenehmen und Sanftreizenden. Still-

se, wiewol tiefffließende Leidenschaften, liebliche Vorstellungen der Phantasie, müssen auf eine fließende Art behandelt werden, eben so wie das, was man Unterhaltend und Ergözend nennt.

Virgil ist in den angenehmen Scenen, die er beschreibt, Ovidius und Euripides in sanften Affekten und angenehmen Gemälden, Phädrus und La Fontaine in ihren Fabeln fließend. Granns meiste Melodien sind Muster des Fließenden.

Es ist ein Zeichen eines schwachen Genies, oder eines verdorbenen Geschmacks, wenn man in Werken der Kunst alles fließend verlangt; denn auf diese Weise könnten die größten Wirkungen oft nicht erhalten werden. Vielmehr ist das Fließende gar oft ein Fehler. Es wäre lächerlich, wenn ein Redner bey Vorstellung einer nahen Gefahr das Fließende in seiner Rede suchen wollte. Es ist allen heftigen und strengen Leidenschaften gänzlich entgegen.

Es erfordert aber einen Reichthum der Gedanken, eine Kunst seine Vorstellungen auf alle Seiten umzuwenden, eine Fertigkeit in allen Wendungen, und seine Sinnen, um das Fließende zu erreichen.

Florentinische Schule.

Die Stadt Florenz ist schon seit vielen Jahrhunderten ein vorzüglicher Sitz der zeichnenden Künste; sie hat in allen Zweigen der Kunst eine so beträchtliche Anzahl großer Männer befaßt, Bildhauer, Stein- und Stempelschneider und Maler, daß keine andre Stadt ihr in diesem Stück den Vorzug streitig machen kann.

Man muß die ganz alte florentinische Schule von der neuen unterscheiden. Schon im dreizehnten Jahrhundert haben die Künste in dieser Stadt geblüht. Der Rath ließ verschiedene Künstler aus Griechenland

land kommen, welche sich in Florenz niedergelassen und dafelbst Schüler gezogen haben, durch welche der Geschmak an zeichnenden Künsten sich in Italien festgesetzt hat.

Die alte florentinische Schule fängt sich bey diesen Griechen, und dem Cimabue ihrem Schüler an, und endiget sich bey Leonhard da Vinci. Die Werke der Künstler, die vor Leonhardo gelebt haben, sind nur in Vergleichung derer, die in den noch ältern Zeiten der Barbarey gemacht worden sind, schätzbar; aber er, der letzte und größte Mahler und Zeichner dieser Schule, näherte sich der Vollkommenheit, und kann zugleich als der erste Künstler der neuen Schule angesehen werden. Man kann bey Sandrart und bey Florent le Comte die Nachrichten von der ältern florentinischen Schule antreffen.

Die neue Schule fängt sich bey da Vinci und Michael Angelo an, und besteht aus einer zahlreichen Folge berühmter und zum Theil großer Künstler, besonders Bildhauer. Die Verfasser der unlängst herausgekommenen mahlerischen Reise durch Italien, fällen von dieser Schule überhaupt folgendes gründliches Urtheil: „Die ältere florentinische Schule hat eine Menge Mahler gehabt, die nicht zu verachten sind, wiewol wenige davon einen großen Grad des Ruhms erhalten haben. Die Kirchen von Florenz sind voll ihrer Arbeiten, die alle von einer Hand gemacht scheinen. — Die Farbe ist grau und schwach; die Zeichnung hat etwas Großes, ist aber mit einer Manier verbunden, in dem Geschmak des M. Angelo. — Die Figuren haben in ihren Wendungen etwas so gedrehtes, daß man sie für unmöglich halten möchte. Große übertriebene Umrisse, welche von verrenkten und verdrehten Gliedern herzukommen scheinen; ein übertriebener Reiz, darin, in der That etwas Großes, aber

aus einer erdichteten Natur ist. Gute Coloristen findet man da nicht; die Schule hat ihren meisten Ruhm von den Bildhauern bekommen. Man hat sich darin fast einzig um die Zeichnung bekümmert, und um eine gewisse Größe der Formen, die aber leicht in eine Manier ausartet.“ Von den florentinischen Künstlern kann man also einen der wichtigsten Theile der Kunst lernen; das Große in den Formen und in der Zusammensetzung, wodurch die Werke der Kunst den wichtigsten Theil der Kraft bekommen. Junge Künstler, die Gelegenheit haben, diese Schule zu studiren, thun wol, sich dabei so lang aufzuhalten, bis ihr Auge sich so an das Große und Starke gewöhnt hat, daß es dasselbe überall als einen wesentlichen Theil sucht. Erst alsdenn, wenn dieses Gefühl unausslöschlich bey ihnen festgesetzt ist, können sie auf die höchste Nichtigkeit im Zeichnen arbeiten. Denn ohne Größe kann kein Werk der Kunst in die erste Classe gesetzt werden.



Daß die Mahlerey nie so ganz in Italien, wie Vasari und Baldinucci behaupten, untergegangen, und Cimabue und Giotto in Florenz die Wiederhersteller derselben gewesen sind, haben Maffei (Ver. illust. P. III. c. 6.) Muratori (Antiq. Ital. Vol. 2. Diss. 24.) und Straboschi (T. III. S. 137. 240. 398 u. f. T. IV. S. 434. Rom. Ausg. von 1783. 4.) ziemlich anschaulich erwiesen; so wie es auch aus den Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro des Zan-narotti, Flor. 1716. 4. und aus der raccolta e spiegazione delle sculture e pitture sagre, estratte dai Cimiteri di Roma, da Giov. Bottari, R. 1736-1746. f. 3 B. erhellet. Auch finden sich in der raccolta di Lettere sulla pittura . . . im 5ten B. S. 329. Rom 1766. 4. in einem Briefe von Carlo Magri, der, so viel ich weiß, auch in dem 14ten B. der von Calogera herausge-

ausgegebenen Opuscoli steht, Venträge über den Zustand der Malerey im 6ten Jahrhundert in Italien. — Die berühmtesten Maler der Florentinischen Schule sind; Baccio della Porta, di San Marco gen. († 1517) Leonardo Vinci († 1520) Piet. Rosselli di Cosimo († 1521) Andrea del Sarto († 1530) Balth. Peruzzi († 1536) Il Rosso († 1541) Piet. Buonacorsi, Perin del Vago gen. († 1547) Giac. Pontormo, Caruccio († 1556) Benven. Garofalo († 1559) Bac. Bandinelli († 1559) Franc. Ross. Cecchino del Salviati gen. († 1563) Michel Angelo Buonar. (Außer seiner Lebensbeschreibung im Vasari u. a. m. hat Nicanò Condivi sein Leben, Rom 1553. 4. Flor. 1736 u. 1746. f. franz. mit Zusätzen durch den Abt Hauteroche, Par. 1783. 12. und Giac. Vignali, Flor. 1753. 4. herausgegeben; er starb 1564.) Dan. Nicciarelli († 1566) Lud. Civali († 1613) Matth. Rosselli († 1650) Pietro da Cortona († 1669) Bened. Luti († 1724). Die Leben dieser Maler finden sich im Vasari, Baldinucci, d'Argenville u. a. m. und von ihren, und den Werken anderer Florentinischen Meister geben unter mehrern Nachricht: *Memoriale di molte Statue e Pitture, che sono nella Città di Firenze*, di Franc. Albertino, Fir. 1510. 4. — *Le Bellezze della Città di Firenze...* di Mr. Fr. Bocchi, Fir. 1591. 8. 1677. 8. *Ritratto delle cose più notabili in Pittura...* della Città di Firenze... da Jac. Carlieri, Fir. 1689 u. 1757. 12. — Volkmanns histor. sch. kritische Nachrichten von Italien und verschiedene Beschreibungen von Paris, u. a. D. m.

Stüchtig.

(Schöne Künste.)

Das Stüchtige hat in allen Werken der Kunst, vornehmlich aber in den zeichnenden Künsten statt, und besteht darin, daß die Gegenstände nach dem, was ihnen wesentlich zugehört, mehr angezeigt, als völlig und nach allen Theilen ausgeführt werden. Eine stüchtige Zeichnung ist

die, welche mit wenig kräftigen Strichen die Hauptsachen so angedeutet, daß ein Kenner sogleich daraus das Ganze sich bestimmt vorstellen kann; ein stüchtiger Pinsel ist der, der nur die Hauptfarben, sowol im Helten als im Dunkeln, durch wenige Hauptzüge so aufgetragen hat, daß das Wesentliche der Haltung und Harmonie daraus schon empfunden wird. Die stüchtige Behandlung schickt sich zur Anlegung eines Werks, da der Künstler, wenn er in vollem Feuer der Einbildungskraft ist, schnell den Entwurf macht, um vorerst nur von dem Ganzen zu urtheilen. Es ist ein großer Vortheil, wenn man sich angewöhnt hat, ein Werk stüchtig anzulegen; denn dadurch kann man sogleich alle Hauptsachen, die bisweilen nur von einem einzigen glüklichen Augenblick abhängen, festsehen. Der Künstler, der nie stüchtig arbeiten kann, wird manches Gute, das nur wie ein schnell vorübergehender Sonnenblick kommt und wieder vergeht, verlieren.

Hernach müssen auch ganze Werke etwas stüchtig bearbeitet werden. Nämlich diejenigen, bey denen es wirklich bloß auf einige Hauptsachen ankommt, wie in den Gemälden und Werken der bildenden Künste, die sehr weit aus dem Gesichte kommen, ingleichen in den Werken, wo nur wenige Hauptgedanken zur Absicht des ganzen Werks hinlänglich sind. Man kann hiervon das deutlichste Beispiel aus der Musik nehmen. Im Recitativ sind die Noten, die der recitirenden Stimme vorgeschrieben sind, die Hauptsache; der begleitende Bass ist bloß da, den Ton, darin gesprochen wird, fühlen zu lassen, und das Gehör zu den verschiedenen Modulationen desselben gleichsam zu stimmen: mehr soll und muß man von Begleitung nicht hören. Also muß dabey der begleitende Bass nur stüchtig angeschlagen werden, weil

weil es hier gar nicht um begleitende oder ausfüllende Harmonie zu thun ist, die da vielmehr schädlich wäre.

Es ist aber leicht zu sehen, daß das Flüchtige gerade die sicherste Hand, oder die genaueste Richtigkeit erfodere. Denn weil da nichts, als das Wesentlichste der Vorstellung, ausgedrückt wird, so ist auch jeder dabey vorkommende Fehler wesentlich. Also können nur große Meister in dem Flüchtigen sicher seyn.

Da das Flüchtige überhaupt dem Fleißigen entgegen gesetzt ist, wovon in seinem Artikel gesprochen wird, so kann das, was dort angemerkt worden ist, auch hier angewendet werden.

Flügel.

(Baukunst.)

So nennt man eigentlich jeden, der Hauptmasse eines Gebäudes, oder auch eines Körpers angehängten Theil. Eigentlich wären also auch die Säulenlauben und bloße Mauern, von welcher Seite des Gebäudes sie heraustründen, als Flügel desselben zu betrachten. Man braucht so gar das Wort bey etwas langen Gebäuden, wenn sie gleich nur aus einer einzigen Hauptmasse bestehen, von den Seiten desselben, die Rechts und Links von der Mitte absehen, so wie man in der Kriegskunst den rechten oder linken Theil des Heers die Flügel nennt.

Die besondere und gewöhnlichste Bedeutung des Wortes aber ist diese, daß man es von Nebengebäuden braucht, die einem Hauptgebäude angehängt werden. Man pflegt insgemein großen Hauptgebäuden solche Flügel entweder an den Seiten, oder auch von vornen oder von hinten anzuhängen, entweder um der Form des Gebäudes mehr Mannigfaltigkeit zu geben, oder gewisse zur innern Einrichtung gehörige Theile, die sich

in der Hauptmasse nicht wol haben anbringen lassen, dahin zu verlegen. So haben ehemals die morgenländischen Völker an ihre Haupttempel große Flügel angebauet, in denen die Priester ihre Wohnungen hatten, da es sich nicht schickte, diese Wohnungen mit dem Tempel selbst in eine einzige Masse zu verbinden.

Folie d'Espagne.

(Musik und Tanzkunst.)

Ist ein Tanz von ernsthafter Art für eine Person, der auf der Schaubühne aus der Mode gekommen. Die Musik ist in 3 Takt gesetzt, und hat wegen ihrer Einfachheit, ihrer vollen und leichten Harmonie etwas, das dem ungeübtesten Ohr faßlich und angenehm ist. Das Stück fängt im Niederschlag an, und hat Abschnitte von zwey Takten, so daß allemal auf den zweyten Takt eine halbe Cadenz kommt. Im ersten Takt des Abschnitts hat das erste Viertel den stärksten Accent, das zweyte aber einen Punkt, wird also länger als das erste angehalten. Im zweyten Takt aber werden das zweyte und dritte Viertel leicht angeschlagen.

Die Harmonie ist höchst einfach, ohne Dissonanzen, und man vermeidet so gar die Verwechslungen des Dreitklanges; und um sie noch einfacher zu machen, läßt man gar oft in der obren Stimme die Octave des Basses hören, welches sonst in andern Stücken sorgfältig vermieden wird.

Das ganze Stück besteht aus zwey Theilen, jeder von acht Takten. Der erste schließt im achten Takt in die Dominante, und der andre in die Tonica. Nach diesen 16 Takten wird das Stück, so oft als man will, mit melodischen Abänderungen wiederholt. Durchaus aber wird auf jeden Takt nur eine einzige Harmonie genommen.

Forlane.

(Musik.)

Ein gemeiner Baurentanz, der in Venedig unter dem gemeinen Volke gebräuchlich ist. Die Musik dazu ist 2 Takte mit sehr munterer Bewegung.

Form.

(Zeichnende Künste.)

In dem allgemeinsten figürlichen Sinn bedeutet dieses Wort die Art, wie das Mannigfaltige in einem Gegenstand in ein Ganzes verbunden ist, folglich die besondere Art der Zusammensetzung. Hier wird aber die Form nur, in so fern sie sichtbar ist, betrachtet, nämlich als die Gestalt körperlicher Gegenstände: man sagt in diesem Sinn, ein Gefäß habe eine schöne Form. Von solchen Gegenständen hat man das Wort in der Sprache der Künste, auch auf die menschliche Gestalt angewendet; so sagt man z. B. Michel Angelo habe in seinen Werken auf große Formen gesehen, und versteht durch diese Formen auch die Gestalt der Figuren von menschlicher Bildung.

Die Formen sind wegen der mannigfaltigen ästhetischen Kraft, die sie haben, der hauptsächliche Gegenstand der zeichnenden Künste, und verdienen deswegen nach ihren Hauptgattungen betrachtet zu werden. Wir merken demnach an, daß es dreierley Gattungen der Formen giebt: solche, die eine bloß körperliche Schönheit haben; hernach solche, in denen körperliche Schönheit mit Schicklichkeit und Tüchtigkeit verbunden ist; und endlich auch solche, in denen außer der körperlichen Schönheit und Schicklichkeit, auch sittliche Kraft liegt. Zur ersten Gattung gehören alle Figuren und Körper, die regelmäßig sind, aber keine besondere Bestimmung haben; zur andern Clas-

se regelmäßige Körper, deren Gestalt durch eine besondere Bestimmung ihre Einschränkung bekömmt; und zur dritten die, in denen außer den vorhergehenden Eigenschaften noch inneres Leben und sittliche Wirksamkeit entdeckt wird.

Es kommen uns mannigfaltige Figuren und Körper vor, von deren Natur und Endzweck wir nichts erkennen, die uns aber doch gefallen oder mißfallen, bloß in so fern sie eine Figur haben. Unter den Steinen, welche auf den Feldern zerstreuet sind, ziehen die, deren Figur eine merkliche Regelmäßigkeit hat, unser Auge auf sich; und wenn wir die in der Luft zerstreueten Wolken sehen, so sind wir aufmerksam und vergnügen uns, so oft wir in ihren Figuren und in ihren verschiedenen Gruppierungen etwas regelmäßiges entdecken. Wir schreiben ihnen in so fern eine Schönheit zu, die aber bloß darin besteht, daß ihre Form faßlich ist, daß wir uns einen mehr oder weniger klaren und deutlichen Begriff davon machen können. Sie haben die bloß todte Schönheit, die, wie die Philosophen bemerkt haben, aus Einheit und Mannigfaltigkeit besteht.

Dieses ist die geringste Gattung der Formen, von welcher aber die zeichnenden Künste einen starken Gebrauch machen. Sie hat der Baumeister zur Absicht, wenn er die Decken der Zimmer mit Feldern, und die Fußboden mit künstlichem Tafelwerk verziert; und der Mahler, wenn er seine Figuren wol gruppiert, und alles in regelmäßige Massen anordnet. Die Formen wirken ein bloßes Gefallen, oder eine Zufriedenheit des Auges.

Wenn aber diese Schönheit zugleich mit Schicklichkeit und Tüchtigkeit verbunden wird, so bekömmt die Form schon eine lebhaftere Kraft. Wir können die Säulen der Baukunst zum Beispiel anführen. Das Verhält-

nüß

nitz ihrer Höhe zur Dike und die Einziehung oder allmähliche Verdünnung des Stammes, daß sie einen Fuß und Knauf haben, daß der unterste Theil des Fußes eine viereckigte Platte, und der oberste Theil des Knaufs eine Tafel ist, und mehr solche Dinge gehören zum Schifflichen und Lächtigen; denn durch diese Eigenschaften wird die Säule tüchtig zu tragen, was sie zu tragen hat. So ist in einem schönen Gefäß, in einer schönen Vase, bloß körperliche Schönheit mit Tüchtigkeit verbunden, wenn die Form zum Gebrauch, den man davon macht, völlig schifflisch ist, oder ihn erleichtert. So sind unsre Trinkgläser, da ein kleiner conischer Becher auf einem dünnen zum Anfassen bequemen, und unten mit einem breiten Fuß versehenen Stamm steht. Die körperliche Schönheit mit Schiffllichkeit oder Tüchtigkeit verbunden, sehen wir überall in den Formen der Pflanzen und der Thiere, und wir vermischen sie gar oft in den Werken der Kunst, wo die Zierrathen ohne Beurtheilung angebracht werden, wie bey Messern, deren Hefte so wunderlich gestaltet sind, daß man sie nicht fest anfassen, oder mit so viel eifigen Zierrathen versehen sind, daß man sie ohne sich zu verwunden nicht lange fest halten kann.

Gute Formen von der zweyten Art können einen großen Grad des Vergnügens erweken. Das Pflanzen- und Thierreich ist voll von solchen Formen, die man nicht ohne inniges Vergnügen betrachten kann. In den schönen Künsten zeigt die Baukunst manche Schönheit dieser Art. Eine nach dem guten Geschmak der Griechen gebauete Säulordnung zeigt uns das Schöne mit dem Tüchtigen und Schifflichen in der engsten Verbindung. Was kann fester, besser zusammengefügt, zu seinem Endzweck schifflicher, zugleich aber regel-

mäßiger seyn, als jeder Theil der decorischen Ordnung? Durch eine glückliche Vereinigung des Schönen mit dem Tüchtigen und Schifflichen, werden auch Werke der mechanischen Künste zu Werken des Geschmaks; und der Goldschmidt, der Juwelierer, und so gar Handwerker von der niedrigsten Classe können sich dadurch bis zum Rang der Künstler erheben, so wie im Gegentheil Künstler unter den Handwerksmann sinken, wenn sie durch abgeschmakte Zierrathen so gar, was zur Tüchtigkeit am wesentlichsten gehört, zerstören *); wie der wunderliche Mensch in Frankreich, der vor einiger Zeit ein Gelände in Form eines Rhinoceros hat aufführen wollen.

Die wichtigsten Formen, deren Schönheit bis ins Erhabene hinaufsteiget, sind die, in denen Schönheit mit Schiffllichkeit und sittlichem Wesen vereinigt ist, wo die Materie ein Ausdruck geistiger Kräfte wird; Seelen in sichtbarer Gestalt. Diese fangen schon in dem Thierreich an, und erheben sich allmählig durch unendlich viel Grade bis zum höchsten Ideal der menschlichen Schönheit, als dem äußersten, das Menschen zu erreichen möglich ist. Die Natur und Kraft dieser Form, die auch schlechthin die Schönheit, das ist, das höchste Schöne, genannt wird, ist wegen der Wichtigkeit der Sache in einem besondern Artikel ausführlich entwickelt worden **).

Man muß in den zeichnenden Künsten, so oft als von Formen die Rede ist, an den Unterschied dieser drey Gattungen der Formen denken; denn unter gleichem Namen werden sehr ungleiche Dinge ausgedrückt. Wenn von Schönheit der Formen gesprochen wird, so kommt es sehr viel

darauf

*) S. Zierraten.

**) S. Schönheit.

darauf an, zu welcher Gattung sie gehören.

Form.

(Bildende Künste.)

Dieses Wort bedeutet auch insbesondere einen Körper, dessen Zeichnung oder Gestalt andern Körpern durch Abgießen, oder Abdrucken mitgetheilt wird, so wie ein Pertschaft die Form ist, in welcher das Siegel abgedruckt wird. Man macht Formen zum Abgießen, in Metall oder in Gyps; Formen zum Abdrucken in Wachs, oder andre weiche Körper. Daher heißen die hölzernen Stücke, von denen die so genannten Holzschnitte abgedruckt werden, auch Formen, und der Künstler, der sie verfertigt, wird Formaschneider genannt.

Formschneiden.

(Zeichnende Künste.)

Unter der Benennung des Formschneidens versteht man die Kunst, allerhand Zeichnungen in hölzerne Formen zu schneiden, von denen sie mit Oelfarben auf Papier abgedruckt werden. Die Abdrücke selbst nennet man Holzschnitte. Es geht damit überhaupt also zu. Man trägt auf ein Stück zähes und feines Holz mit Bleistift oder einer andern Farbe die Zeichnung auf; hernach nimmt man mit schärflichen Instrumenten und Werkzeugen von der Oberfläche des Holzes alles, außer den gezeichneten Strichen, bis auf eine gewisse Tiefe weg. Enthält die Zeichnung eine Vorstellung, in welcher Gegenstände von verschiedenen Entfernungen sind, wie in Landschaften, so bedient man sich des Kunstgriffes, die entfernten Gründe auf dem Stof selbst, ehe man die Zeichnung darauf trägt, etwas zu vertiefen, damit hernach beym Abdrucken die dazu gehörigen Striche nur sehr schwach heraus kommen.

Wenn nun auf die so zubereitete Form mit Ballen, die denjenigen gleichen, deren sich die Buchdrucker bedienen, die Farbe aufgetragen wird, so bleibt etwas davon auf der Form kleben und zwar nur auf den Strichen, weil alles übrige vertieft ist. Wird nun ein feuchtes Papier darauf gelegt und sachte gepreßt, so drückt sich die Farbe auf das Papier ab; die Stellen aller, die auf die vertieftesten Theile der Forme treffen, bleiben weiß; folglich ist nun die ganze Zeichnung, aber in Ansehung der rechten und linken Seiten verkehrt, auf dem Papier, das nun ein Holzschnitt genannt wird.

Diese geschnittenen Formen sind einigermaßen das Gegentheil der Kupferplatten. Denn in diesen werden die Striche, die sich abdrucken sollen, vertieft, und hier sind sie erhöht. Daher ist es auch nicht möglich in den Holzschnitten die Zeichnungen weder mit so feinen, noch mit so mannigfaltig durch einander laufenden Strichen zu machen, als in Kupferplatten, weil das Holz entweder auspringen, oder im Druck sich umlegen würde. Dieses giebt also den Holzschnitten überhaupt ein ganz anderes und matteres Ansehen, als die Kupferstiche haben. Diese können auch das Matte und das Glänzende, das Glatte und das Rauhe, und überhaupt das Charakteristische, der Oberflächen der Körper beynähe so gut, als der Pinsel selbst bezeichnen, da hingegen die Holzschnitte alles gleich matt machen. Ferner können die Kupferstiche das Weiche der Zeichnungen und der Gemälde, da die Umriffe mehr angedeutet als ausgedruckt sind, fast eben so gut, als die Mahleren erreichen; diesen Vortheil hat der Holzschnitt nicht. Für diesen schiken sich vorzüglich die Zeichnungen, wo durch wenig kernhafte Striche nur die Hauptfachen ausgedrückt sind. Weichere, aber wenig ausgeführte Hand-

Handzeichnungen, können sehr gut in Holz geschnitten werden.

Die Holzschnitte haben aber vor den Kupferstichen den Vortheil, daß man einige tausend gute Abdrücke davon nehmen kann, da die Kupferstiche nur einige Hundert geben. Es würde also ohne Zweifel zur Aufnahme der Kunst gereichen, wenn das Formschneiden mit dem Eiser getrieben würde, als das Kupferstechen. Es giebt fürtreffliche Gemälde, die sich vornemlich durch das Große der Anlage und der Zeichnung herausnehmen; diese könnte man durch Holzschnitte weit besser, als durch Kupferstiche allgemein machen. So könnten auch die vornehmsten Werke der alten Bildhauer durch Holzschnitte beynahe eben so gut, als durch Kupferstiche, zum Unterricht der Studirenden ausgebreitet werden. Es ist zum Nachtheil der zeichnenden Künste geschehen, daß das Formschneiden von dem Kupferstechen beynahe verdrängt worden. Denn gegenwärtig wird es größtentheils nur in der Buchdruckerey zur Verzierung gebraucht, da es ehe dem zur Bekanntmachung und Ausbreitung der Werke der größten Meister gebraucht worden.

Das Mechanische der Kunst hat der fürtreffliche Formschneider Papillon, in einem besondern Werke ausführlich beschrieben *), wo er auch zugleich eine gute Geschichte dieser Kunst gegeben hat. Niemand aber hat dem Ursprung derselben fleißiger und mühsamer nachgeforscht, als der Herr von Heineke **). Es ergibt sich aus seinen Untersuchungen, daß das Formschneiden vermuthlich bey

Gelegenheit der Verrfertigung der Charten zum Spielen aufgekommen sey. Der Ursprung dieser Charten ist nicht bekannt; unstreitig aber ist es, daß sie schon im dreyzehnten Jahrhundert bekannt gewesen. Zu welcher Zeit man aber angefangen habe, das Formschneiden zu einem edlern Gebrauch anzuwenden, hat niemand ausmachen können. Nur so viel ist gewiß, daß schon vor dem Jahr 1430 biblische Geschichten in Holz geschnitten worden.

Erst aber um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts hat diese Kunst sich in einem vortheilhaften Licht gezeigt. Man hat von dieser Zeit von verschiedenen Meistern, besonders aber von Albrecht Altdorfer, einem Schweizer, fürtreffliche kleine Holzschnitte, darin sowol die Zeichnung als der Schnitt sehr schätzbar sind. Auch ist den Liebhabern bekannt, daß um diese Zeit Albrecht Dürer so fürtreffliche Zeichnungen in Holz geschnitten, daß verschiedene davon in Italien von dem berühmten Marc Antonio und andern nachgestochen worden. Wer eine ausführliche Geschichte dieser Kunst verlangt, wird selbige in dem angeführten Werke des Papillons finden.

Wir müssen hier noch einer besondern Art der Holzschnitte erwähnen, die von den Italianern chiaro-scuro, von den Franzosen camayeux genannt werden. Sie ahmen mahlerische Zeichnungen nach, wo die Umrisse mit Strichen, die Hauptlichter und Schatten aber durch Duscheln angezeigt sind. Die Kunst besteht darin, daß für eine Zeichnung zwey oder drey Formen gemacht werden. Die eine enthält die Umrisse, und die Stellen der stärksten Schatten; die andre aber enthält die Stellen der halben Schatten, und eine dritte die Stellen der höchsten Lichter, wo diese nicht durch das weiße Papier selbst

*) G. Traité historique et pratique de la gravure en bois par I. M. Papillon, à Paris 1766.

**) G. Nachrichten von Künstlern und Künstsachen, zweyter Theil, darin eine weitläufige Abhandlung von der Formschneiderey und den ersten gedruckten Büchern zu finden ist.

selbst schon in die Zeichnung kommen. Aber man nimmt oft graues, oder braunes Papier dazu. Die größte Sorgfalt hat der Künstler darauf zu wenden, die verschiedenen Formen so genau auf einander zu passen, daß jede Farbe an ihren rechten Ort komme. Man hat viel schöne Stücke von dieser Art, von berühmten italienischen Meistern.

Es scheint, daß auch diese Art in Deutschland entstanden sey, indem man noch einige Stücke hat, die vor Albrecht Dürers Zeiten gemacht sind *). In Italien hat sich Hugo da Carpi zuerst darin hervor gethan. Weitläufige Nachrichten hievon finden man bey Papillon, und in dem Dictionnaire Encyclopedique, im Artikel Gravure en bois, de camayeu.

Diese Art schicket sich fúrtrefflich zur Ausbreitung derjenigen Handzeichnungen, darin die Künstler blos die Hauptsachen, sowol in Zeichnung und Anordnung, als im Helten und Dunkeln entworfen haben. Es läßt sich nicht wol erklären, warum diese Art gegenwärtig so wenig gebraucht wird.



Daß, von H. Sulzer, über die Geschichte des Formschneidens, angeführte französische Werk des H. J. M. Papillon (Traité histor. et pratique de la gravure en bois, Par. 1766. 8. 2 B. und einem Supplementbände, zuerst aber bereits 1736 erschienen) ist eben nicht, wegen der Richtigkeit und Zuverlässigkeit der darin enthaltenen Nachrichten berühmt, wie man es, aus der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. B. 20. S. 47 u. f. aus H. Büschings Geschichte der zeichnenden Künste, S. 189. Anm. e und aus den Neuen Nachr. von Künstlern und Kunstfachen, Leipz. 1786. 8. S. 98 u. f. sehen kann. Und der, ebenfalls von Papillon,

*) S. Heincken in dem angezogenen Werke, auf der 113. Seite.

abgefaßte Artikel, Gravure, in der Encyclopedie, gehört zu den schlechtesten dieses Werkes, und enthält Ungereimheiten, welche so leicht kein deutscher Anfänger in der Geschichte des Formschneidens sich zu Schulden kommen lassen möchte, dergestalt, daß es unbegreiflich ist, wie H. S. diesen Mann neben H. v. Heineken stellen können. — Ausser dem, von diesem, im Texte ebenfalls angeführten Werke (Nachrichten von Künstlern und Kunstfachen, Leipz. 1768. 1769. 8. 2 Th. vorzüglich 2h. 2. S. 85 u. f.) zu welchem auch noch ebendesselben — Idée générale d'une collection complète d'Estampes, avec une Dissertat. sur l'origine de la Gravure... Leipz. 1771. 8. (S. 235 u. f.) und seine, bereits vorher gedachte — Neue Nachr. von Künstlern und Kunstfachen, Leipz. 1786. 8. (vorzüglich S. 98 u. f. und S. 134 u. f.) gehören, handeln von der Formschneider noch: — Abrégé histor. de l'origine et des progrès de la Grav. et des Estampes en bois et en taille douce p. le Major H. (umbert) Berl. 1752. 8. — Dissertation sur l'origine et les progrès de l'art de graver en bois... par M. Fournier le jeune, Par. 1758. 8. — Ein Aufsatz über die so genannte Arbeit en camayeu, im Journ. Econom. Nov. 1751. Deutsch im Hamb. Magaz. B. 10. S. 311. — Essay on the invention of Engraving and Printing in Chiaroscuro by (John Bapt.) Jackson, illustr. with prints in proper colours, Lond. 1754. — Christoph. Gottl. von Murr, im 2ten Th. S. 75. im 5ten Th. S. 3 u. f. und im 14ten Th. S. 93 u. f. seines Journals zur Kunstgeschichte... Nürnberg. 1775 u. f. — Fünf in Holz geschnittene Figuren, nach der Zeichnung von J. W. Meiss, wober zugleich eine Untersuchung der Frage: Ob Albrecht Dürer jemals Bilder in Holz geschnitten? von J. G. Unger dem jüngern, Berl. 1779. 4. — Sechs Figuren... in Holz geschnitten, von J. G. Unger dem Jüngern, mit einer Abhandlung... worin etwas von den Märktischen Formschneidern

bern gesagt wird (von S. J. Wippel) Berl. 1779. 8. — Ein Aufsatz in dem 2ten Bde. d. r. Neuen Bibl. der sch. Wissensch. S. 22 u. f. — Hr. Wüsching, in f. Entwurf einer Geschichte der zeichnenden Künste, Berl. 1781. 8. S. 184. 234. 322. 398 u. f. — Sammlung zur Geschichte der Formschneiderkunst in Deutschland . . . von D. Jos. Sal. Gemler, Leipz. 1782. 8. — Ueber die Holz- und Formschneiderkunst von J. F. Unger, in dem 2ten B. S. 78 der Monatschrift der Berliner Acad. der Künste. — Auch gehören zur Geschichte des Formschneidens eigentlich die, den Ursprung und die Geschichte der Buchdruckerey betreffende Schriften; allein, da aus den wichtigern derselben, das hierher gehörige in die vorerwähnten Schriften bereits aufgenommen worden ist: so begnüge ich mich, sie allgemein zu nennen. — Als Formschneider sind vorzüglich bekannt: Lor. Coster (1430. Ich führe ihn nur an, um zu erinnern, daß das, was für seine Arbeit ausgegeben wird, nichts als Betrugerey ist. S. die Idée gen. S. 201.) — Pet. Schoeffer oder Schoifer (daß die dem Hugo da Carpi gewöhnlich zugeschriebene Erfindung der Holzschnitte en camayeux, wahrscheinlich der Weise, deutschen Ursprunges ist, beweisen die gemalten Buchstaben in Schoeffers berühmtem Psalterium, 1457. f. über welches Nachrichten in den Mem. de l'Acad. des Inscript. XIV. 254. B. 7. S. 363 der deutschen Uebersetzung, und in Hrn. v. Heineckens Nachr. von Künstlern und Kunstfachen Th. 2. S. 27. N. 5. zu finden sind.) — Das Mart. Schoen, Mich. Wolgemut und Wilh. Pfydenwurf, in der Mitte und gegen das Ende des 15ten Jahrh. in Holz geschnitten, ist bey dem größern Alter der Kunst, sehr wahrscheinlich; aber der erste Künstler, der sich mit Gewißheit nennen läßt, ist Joh. Schnitzer (1481) — Willery (gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts der erste, mit Gewißheit bekannte Niederländische Formschneider.) Ab. Samperlin (1507) 1519) Nigm. Philesius (1508) Math. Grünwald (1510) Hugo da Carpi (1510) Albr. Altorfien

(1511) Veneziano, Augustino de Musis gen. (1514) Hans Balding (1516) Hans Burgmayer († 1517) Albr. Dürer († 1528) Ein Berg. f. Blätter findet sich in den Neuen Nachr. von Künstlern und Kunstfachen S. 161.) Alb. Glockenthen (1510) Joh. Gildenmund (1526) Ant. da Trento (1530) Balth. Peruzzi († 1536) Heinr. Vogtherr (1537) Joh. Springinklee († 1540) Joh. Broghammer (1542) Veit Rud. Speckle (1543) Hans Kulenbach († 1545) Dan. Beccafumi († 1549) Georg. Pens († 1550) Hans Schäuflin († 1550) W. Gatin (1550) Erh. Schön (1550) Hans Seb. Wöhm (1550) die Gebrüder Hopfer () Heinr. Aldegraf (1551) Jo (1551. Ich führe den Verfertiger der Holzschnitte zu Conr. Gessners Naturgeschichte unter diesem Namen an, ungeachtet dieses Jo wahrscheinlicher Weise nur Verkürzung ist. Luc. v. Leyden († 1553) Hier. Resch († 1556) Hs. Wochsbergen (1560) Gietleughen von Courtray (1560) Jac. Kerver (1560) Birg. Solis († 1562) Sig. Feyerabendt (1569. Es hat indessen von dieser Familie mehr Formschneider gegeben.) S. Wichem (1570) Chstph. Chrieger (1572) Chstph. Schem (1573) Desoujeon (1575) Sal. Vornhard (1580) Du Pont (1583) Jtreme (1585) Luc. Müller von Eranach († 1586) Hans Rogel (1588) Laon. Norfino (1590) Chstph. Stimmer (1590) Marc. Claseri (1590) Jost Aman († 1591) Jac. Züberlin (1595) Christoph Coriolan (1600) Eduard Gemann (1620) Andr. Andriani († 1623) Giov. Giorg. Nivollista († 1624) Barth. und Joh. Bapt. Coriolan (1630) Chstph. Jegher (1637) Et. du Val (1650) Pierre Le Sueur, der Ältere († 1698) Jean Papillon († 1710) Pierre Le Sueur, der Jüngere († 1716) Gonz van Handen († 1720) Kerthel (1720) El. Porcelius († 1722) Jean Papillon († 1724) Vinc. Le Sueur († 1743) Joh. Bapt. Jackson (1745) Gius. Mar. Moretti († 1746) Giov. Bat. Canossa († 1747) Maur. Roger (1747) Pierre Le Sueur († 1750) Nic. Le Sueur († 1764) Elis. Le Sueur (1765) Ant. Mar. Zanetti († 1767. Versuchte die Manier des Hugo da Carpi

zu erneuern.) Nic. Caron — Jean Bapt. M. Papillon — Joh. G. Unger — Joh. Georg. Frd. Unger. — Uebrigens ist der eigentliche Erfinder des Formschneidens, der wohl zweifelsohne ein Deutscher war, nicht mit Gewißheit anzugeben; der älteste bekannte Holzschnitt ist vom J. 1423, der von Hrn. v. Heinecke in der Bibliothek der Rathhause zu Burheim bey Memmingen aufgefunden (s. Idée gen. S. 250) und dem 2ten Th. von des Hrn. v. Murr Journal zur Litteratur und Kunstgeschichte abgebilbet beygefügt worden. Er stellt den H. Christoph dar, der den kleinen Jesus durch das Meer trägt. Aber die Kunst selbst ist, unstreitig, noch älter, wenn sich gleich kein gewisser Zeitpunkt ihrer Entstehung bestimmen läßt. Zwar ist, in dem Journ. Encyclop. vom J. 1783. B. 2. Th. 1. S. 124. und hieraus in J. G. Meusels Miscellaneen artistischen Inhalts, St. 16. S. 235 eine Nachricht von einem Holzschnitte vom J. 1384. erschienen; allein schwerlich dürfte diese Jahreszahl sich erweislich machen lassen, und wenigstens nicht ehe Glauben finden, als bis das Blatt in einem Nachstich dem Publico dargelegt wird. — Der Gebrauch, Bücher mit Holzschnitten auszuornen, scheint bald nach der Erfindung derselben entstanden zu seyn. Wofern die bekannten Bonnerschen Fabeln, nicht bloß, in der Abschrift, sondern im Drucke, im J. 1461. geendigt worden sind: so wären sie das älteste Werk, in welchem verglichen sich finden. (S. Nachr. von Künstl. und Kunst, Th. 2. S. 21. Anm. m. v. vgl. mit der Idée gen. S. 277.) Nachrichten von mehreren verglichen, frühern, mit Holzschnitten gezierten Werken, giebt E. H. v. Heinecke in den Neuen Nachr. von Künstlern und Kunstfachen, S. 248 u. f. und die Notices générales des Graveurs . . . p. Mr. Huber, Leipf. 1787. 8. S. 5. Vorzüglich schöne finden sich in der Hypnerotomachia Polyphili 1499. f. —

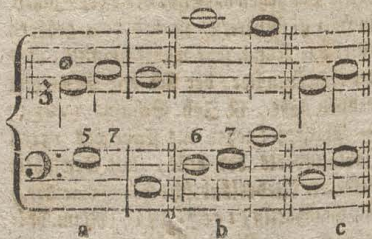
Fort schreitung.

(Musik.)

Dieses Wort hat in der Musik, als ein Kunstwort, eine doppelte Bedeutung: es wird gebraucht von der Folge der Töne in einer einzigen Stimme, dieses ist die melodische Fortschreitung; oder von der Folge der Töne in mehreren Stimmen zugleich, in Absicht auf die Reinigkeit der daher entstehenden Harmonie, dieses ist die harmonische Fortschreitung. Jede erfordert eine besondere Betrachtung.

Von der melodischen Fortschreitung. In Absicht auf eine einzige Melodie muß die Fortschreitung leicht und natürlich, nämlich fließend und dem Ausdruck angemessen seyn, und alle, diesen Eigenschaften schädlichen, Fehler müssen vermieden werden. Dieses zu erhalten, hat der Tonsetzer verschiedenes in Acht zu nehmen, das wir anzeigen wollen.

1. Alle Dissonanzen müssen vorbereitet und aufgelöst werden, es sey denn, daß sie im Durchgang vorkommen, weil ohne dieses der Gesang sehr schwer wird. Es ist eine bekannte Sache, daß consonirende Intervalle im Singen leichter zu treffen sind, als dissonirende. Wenn also eine Dissonanz vorkommen soll, so würde die Fortschreitung von dem vorhergehenden Ton auf dieselbe schwer seyn, wenn sie nicht durch die Vorbereitung erleichtert würde. Man sehe folgende Beispiele:



In

In dem ersten a wird das Gehör des Sängers von dem Grundton Geinge-
nommen, und kann den ersten Ton,
als dessen Quinte leicht treffen; nach
diesem aber soll er die Septime neh-
men. Dieses würde sehr schwer seyn;
wenn beyde Töne, wie bey c zugleich
einträfen. Da aber der Grundton
G liegen bleibt, dessen Octave, die
hier mit einem Punkt angezeigt wird,
das Gehör auch vernimmt, so wird
die Septime ihm einigermaßen, wie
ein Durchgang von g nach e, und
folglich leicht zu treffen. Eben so
wird in dem zweyten Beispiel b, die
Septime dadurch leicht, daß sie als
die Octave des vorhergehenden To-
nes, nur liegen bleibt, und also zu
G nicht erst darf gesucht werden.
Also wird die Fortschreitung, wo die
Dissonanzen vorkommen, durch die
Vorbereitung derselben erleichtert.
Durch die Auflösung aber wird das
Fortschreiten zu dem Ton, der auf
die Dissonanz folgt, erleichtert, weil
dadurch die Ordnung wieder herge-
stellt wird. Jedermann empfindet
es, daß man auf keiner Dissonanz
stehen bleiben kann, und daß sie zum
voraus das Gefühl der nächsten Con-
sonanz erweckt, daher man sehr leicht
von der Dissonanz auf dieselbe kommt.
Es ist nicht möglich, auf der Secunde
oder Septime stehen zu bleiben. Die
erste leitet wieder auf den Unisonus
oder auf die Terz, die andre auf die
Octave oder auf die Sexte.

2. Auch sind dissonirende Sprün-
ge in der melodischen Fortschreitung
zu vermeiden, wie z. E. der Sprung
in den Tritonus, in die falsche
Quinte u. s. f. weil sie schwer zu tref-
fen sind.

3. Auch Sprünge durch consoni-
rende Intervalle sind in der Fort-
schreitung zu vermeiden, wenn der
Grundton dem einen Intervall entge-
gen ist. Nichts ist leichter, als um
eine reine Terz zu steigen, oder zu fal-
len; wenn aber die Terz, in die man

steigen will, mit dem Grundton nicht
harmonirt, so versucht man diesen
sonst leichten Sprung vergeblich.
So könnte in folgender Stelle:



kein Mensch den Sprung von d nach
h thun, wenn der Bass so wäre, wie
er hier angezeigt ist.

4. Auch ist jeder Sprung auf ei-
nen Ton außer der diatonischen Lei-
ter der Tonart, darin man ist, zu
vermeiden, so lange das Gehör von
dieser Tonart eingenommen ist. So
ist die kleine Terz des Grundtones
nicht wol zu treffen, so lange das
Gehör von der harten Tonart einge-
nommen ist, oder umgekehrt. Da-
her können solche, außer der Tonart
liegende Töne, wenn sie sonst gleich
mit dem vorhergehenden consoniren,
nicht anders, als im Durchgang ge-
nommen werden, weil sie da leicht
zu treffen sind. Bey Ausweichun-
gen, bey chromatischen und enhar-
monischen Gängen kommen zwar
diese fremden Töne vor, al dann aber
ist auch der Gesang wirklich schwe-
rer; hier ist von der Fortschreitung
die Rede, wodurch der Gesang die
höchste Leichtigkeit erhält.

Dieses sind die Hauptregeln zur
Leichtigkeit des Gesanges.

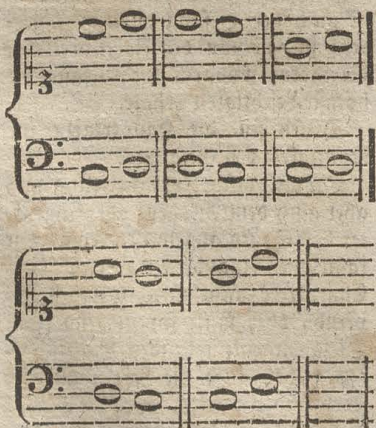
Die melodische Fortschreitung muß
aber auch dem Ausdruck oder Charak-
ter des Stücks angemessen seyn. Sie
kann zwey einander entgegengesetzte
Charaktere annehmen, nämlich hü-
pfend, oder sanft fortfließend seyn.
Diese entgegengesetzten Eigenschaf-
ten haben auch die Leidenschaften;
Jorn und Unwillen, auch die Freude
sind hüpfend, da hingegen alle sanf-
ten Empfindungen etwas Fließendes
haben.

haben. Also müssen die Fortschreitungen der Melodie damit übereinkommen.

Von der harmonischen Fortschreitung. Man kann diese auch in zweyerley Absichten betrachten, nämlich in so fern die Harmonie dadurch rein, und in so fern sie fließend wird. Durch die reine Harmonie verstehen wir hier die, darin alle verbotenen Quinten und Octaven, sie seyen offenbar oder verdeckt, vermieden werden; und durch eine fließende Harmonie diejenige, in welcher die Accorde in einem engen Zusammenhang sind, der nichts hartes hat. Diese beyden Eigenschaften der harmonischen Fortschreitung sind näher zu betrachten.

Die Tonlehrer haben einige mechanische Regeln gegeben, wodurch die Fortschreitung sicher geschehen kann, ohne die Reinigkeit der Harmonie zu befehlen. Diese sind die Regeln von den drey Bewegungen *).

Die erste Regel: Von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen Consonanz muß man nie durch die gerade Bewegung gehen, weil dadurch Octaven und Quinten entstehen, wie in diesem Beyispiel:



*) G. Bewegung.

Die zweyte Regel: Von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen kann man durch alle Arten der Bewegung gehen.

Die dritte Regel: Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen muß man nie durch die gerade Bewegung gehen.

Die vierte Regel: Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen kann man durch alle Arten der Bewegung gehen.

Wenn diese Regeln beobachtet werden, so vermeidet man das Unreine in der Harmonie; aber es giebt Fälle, wo ihre Beobachtung sehr schwer wird. Die besten Tonsetzer beobachten sie im zweystimrigen, drey- und vierstimrigen Satz unverbrüchlich; weil da jeder geringe Fehler verdrüßlich wird. Je mehr Stimmen aber das Tonstück hat, je leichter werden die Fehler bedekt. Deswegen erlauben sich auch gute Harmonisten, in vielstimmigen Sachen, Abweichungen von diesen Regeln, wenn sie dadurch größern Ungelegenheiten aus dem Wege gehen können.

Sonst sind die meisten Tonlehrer über diese Regeln der Fortschreitung sehr weisläufig, und bestimmen oft gar alle Fälle, wie von jeder besondern Consonanz auf jede andre fortschreiten sey *).

Eine besondere Betrachtung verdient die harmonische Fortschreitung in Ansehung der fließenden Harmonie. Man muß aber die Fortschreitung hier von der Modulation unterscheiden. Diese ist die Fortschreitung aus einem Ton in andre; jene die Fortschreitung der Harmonie, in so fern sie in einem Ton bleibt; und davon ist hier allein die Rede.

Also betrachten wir hier eine Folge von Accorden in einerley Tonart, in so fern ihre Fortschreitung eine fließende

*) G. Mathefons vollkommenen Capellmeister III Th. Kap. 4. 9.

sende und wol zusammenhängende Harmonie ausmacht.

Diese Fortschreitung geschieht allemal so, daß der erste und letzte Accord der Dreyklang auf der Tonica*) ist. Der letzte Accord aber hat nicht allemal die Tonica, in welcher man angefangen hat, sondern auch eine andre, in deren Ton man übergeht. 3. Ex.



Hier ist eine Fortschreitung in C dur, die sich mit dem Dreyklang auf A endiget. Der erste Accord ist, wie allemal, der Dreyklang auf der Tonica. Von diesem Accord bis auf den letzten kann man auf unzählige Arten fortschreiten, wovon immer eine vor der andern die Harmonie fließender und zusammenhängender macht. Alle mögliche Fortschreitungen zu bestimmen, würde ein thörichtes Unternehmen seyn; also kann man hier nichts anders thun, als die vornehmsten Regeln anzeigen, wodurch die Fehler vermieden werden. Wir merken also von diesen Fortschreitungen folgenden an:

1. Die Fortschreitung kann vom Anfang bis zum Ende aus bloß consonirenden Accorden bestehen, und so gar bloß aus Dreyklängen, 3. Ex. also:



Oder also:



Allein diese Art der Fortschreitung hat etwas sehr kraftloses; die Folge der Accorde ist zu willkürlich, und

folglich ohne Zusammenhang, indem man von jedem auf jeden andern gehen kann; man kann wegen des vollkommenen Vollklanges auf jedem stehen bleiben*); insonderheit wäre die erste Art schlecht, weil immer um den andern Takt ein Schluß ist.

Dergleichen Fortschreitungen also müssen vermieden werden. Will man ja ganz consonirend fortschreiten, so wechselt man wenigstens mit dem Dreyklang und dem Sexten-Accorde, so daß man die erste von den zwey angezeigten Fortschreitungen wenigstens so setzen würde:



wiewol dergleichen Fortschreitungen nur in Choralen vorkommen.

2. Es kann in der Fortschreitung auf jeden Grundton jeder andre in der Tonleiter der Tonart, darin man ist, folgen, außer zweyen, bey denen man sich in Acht zu nehmen hat. Nämlich: das Semitonium der Tonart, auf welcher man den verminderten Dreyklang nimmt, kann man nicht zum Grundton nehmen, als wenn der Dreyklang auf der Quarte, oder der Secunde, oder der Terte des Haupttones vorhergegangen ist. Nach dem verminderten Dreyklang aber steigt die Harmonie gerne in den harten Dreyklang auf der Tertz des Grundtones; so daß dieser verminderte Dreyklang, so wie in folgenden Beyspielen, am besten behandelt wird.



N 2

*) C. Tonica.

*) C. Tonica.



Ferner kann man gleich im Anfang von dem Dreyklang auf der Tonica, nicht wol auf den Dreyklang seiner großen Terz gehen, weil dieses etwas hartes hat, und das Gefühl einer andern Tonart erweckt.

3. Man kann blos mit zwey Grund-Accorden, wenn man auch nur ihre erste Verwechslung dazu nimmt, eine Fortschreitung von einigen Takten machen, wie hier:



wo nur der Accord auf dem Grundton, und auf seiner Dominante vorkommt. Wollte man noch auf der Dominante den Septimen-Accord nehmen, so kann die Periode, wegen der vielen Verwechslungen des Septimen-Accords, sehr verlängert werden, wie dieses Beispiel zeigt:



Hieraus läßt sich leicht abnehmen, wie man mit wenigen Grund-Accorden nicht nur eine lange Folge von Harmonie hervorbringen könne, sondern auch wie diese Fortschreitungen auf unzählige Arten können verändert werden.

4. Um diese Fortschreitung etwas reizender zu machen, und eine große Mannigfaltigkeit in die Harmonie zu bringen, hat man zweyerley Mittel. Das erste besteht darin, daß man auf den Grundtönen, die na-

türlicher Weise eine kleine Terz haben, die große Terz nimmt, als:



In dem dritten und fünften Takt sind die großen Terzen der Grundtöne D und E genommen, als wenn man nach G und A ausweichen wollte. Dadurch wird die Fortschreitung etwas reizender.

Noch besser aber verbindet man die Accorde mit einander durch die Dissonanzen; vornehmlich durch die Vorhälte*), weil sie dadurch gleichsam in einander geschlungen werden, wie an seinem Orte deutlich gezeigt worden.

Dieses sind also die vornehmsten Betrachtungen, die man wegen der Fortschreitung der Harmonie in einerley Tonart zu machen.

F r a g e.

(Redende Künste.)

Eine rednerische Figur, nach welcher man einem Satz den Schein der Ungewißheit giebt, um seine Gewißheit desto lebhafter fühlen zu machen. Die Frage, in so fern sie eine rednerische Figur ist, ist eigentlich keine Frage, sondern eine höchst zuverlässliche Behauptung. Wenn Hagedorn fragt:

Wenn machte sich das Lob die Tugend
eigen?
Wenn war es nicht des Glückes Folge,
magd**)?

so behauptet er, daß das Lob der Tugend nie eigen gewesen, sondern immer dem Glücke gedient habe.

Man fühlt leicht, wie durch das Zweifelhafte der Frage die Gewißheit der

*) S. Dissonanz; Vorhalt.

**) Der Weise in Hagedorns moralischen Gedichten.

der Sache erhöht werde. Sie ist eine zuversichtliche Aufforderung die Sache zu leugnen, weil man sicher ist, daß sie nicht kann gekräftigt werden. Also entsteht sie natürlicher Weise aus der Fülle der Ueberzeugung, die keinen Widerspruch fürchtet; sie ist nicht nur an sich die kräftigste Bejahung, sondern macht, daß der Zuhörer, indem er aufgefordert wird, die Sache zu leugnen, ihre Wahrheit desto lebhafter fühlt, weil er sie nicht leugnen kann; ob man ihm gleich einigermassen Drog bietet, es zu thun.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß sie nur da müßte gebraucht werden, wo es nöthig ist, dem Zuhörer eine offenbare Wahrheit mit Kraft und Nachdruck vorzustellen; nicht deswegen, als ob er sonst die Wahrheit nicht erkennen würde, sondern weil er sonst nicht aufmerksam genug darauf seyn möchte.

Sie dienet auch, der Rede den Ton der Wahrheit und der Ueberzeugung zu geben, weil auch im gemeinen Leben die Menschen nur alsdenn, wenn sie innigst überzeugt sind, ohne Ueberlegung sich dieser Figur bedienen.

Sie muß aber nicht mißbraucht werden; welches geschehen würde, wenn sie da vorkäme, wo es nicht nöthig ist, den Sätzen einen besondern Nachdruck zu geben. Es ist damit wie mit dem Nachdruck, der einem Wort oder einer Redensart durch außerordentliche Erhebung der Stimme gegeben wird. Der Redner wird frohig, wenn er dieses am unrechten Ort thut. Deswegen muß auch die Frage nur da vorkommen, wo die Rede am interessantesten wird. Junge Redner, die nicht genug Ueberlegung und Beurtheilung haben, dieses zu fühlen, bringen bisweilen an gleichgültigen Stellen diese Figur an, um der Rede mehr Leben zu geben, und machen dadurch

gerade, daß sie alles Leben verliert. Denn wer da wichtig thut, wo kein wichtiger Gegenstand ist, der wird lächerlich. Es ist weit rathsamer sich dieser Figur ganz zu enthalten, als sie am unrechten Ort anzubringen.

Es giebt auch Fragen, wodurch die Rede bloß naiv wird; weil sie etwas so einfältiges an sich haben, daß man glaubt, dem, der redet, auf den innersten Grund des Herzens zu sehen; daher diese bloß naive Frage in der Fabel oft vorkommt. Es geschieht auf zweyerley Art: entweder thut der Dichter eine Frage, die im Grunde ein Stich ist, den er der Person versetzt, die er lächerlich machen will; wie wenn Selert in der Fabel von der Verschwister fragt:

Was kann sie denn dafür, daß es die Leute sehen.

oder er legt die Frage dieser Person selbst in den Mund, und macht sie so dumm, daß der Frager lächerlich wird.

Französische Schule.

(Zeichnende Künste.)

Es ist ein sehr uneigentlicher und unbestimmter Ausdruck, wenn man überhaupt die Künstler, die sich in Frankreich berühmt gemacht haben, unter der Benennung der französischen Schule zusammenfaßt. Denn diese haben nicht, wie die Künstler einer wahren, eigentlichen Schule, ihren besondern Charakter, noch haben sie sich nach einem Muster gebildet. Frankreich hat Maler und Zeichner gehabt, die man ihrem Charakter nach zu der römischen Schule rechnen müßte; andre, die in ganz andre Classe kommen. Es geht also gar nicht an, daß man Frankreichs Künstlern überhaupt einen Charakter belege. Sollte man gegen sie

so unbillig seyn, wie einige französische Kunstichter gegen die Deutschen gewesen, denen sie überhaupt einen gothischen Geschmak Schuld geben, so könnte man sagen, die französische Schule habe dieses eigen, daß sie sich nicht über die gemeine Natur erhebe, sondern vielmehr diese in die besondere kleine Manier ihres Landes und ihrer Sitten hineinzwingt. Es sey aber fern von uns, einer Nation, die sich um die zeichnenden Künste wirklich sehr verdient gemacht hat, aus Rache gegen einige unverständige Schriftsteller, etwas aufzubürden. Poussin, Eustachius Le Sueur, Le Brün, Franz de Troy, La Fage, sind Männer, die wegen der großen Gedanken und der Stärke der Zeichnung jeder Schule Ehre machen; und in Ansehung des Kupferstechens und Zeichens, kann Frankreich allen Nationen den Vorzug streitig machen.

Man kann die Arbeit, und den Geschmak der französischen Mahler in einer Folge von Gemälden sehen, die in der Kirche Notre Dame zu Paris aufgehängt sind, da seit 1630 das Gewerke der Goldschmiede dieser Kirche jährlich ein großes Gemälde, als ein Gelübde schenkt. Bey Florent le Comte findet man ein Verzeichniß dieser Gemälde von 1630 bis 1699*).



Wenn man gleich, wie Hr. Euler sehr richtig bemerkt, nicht mit Wahrheit eine eigentliche französische Schule in der Malerei annehmen kann, so giebt es doch französische Malererey, und eine französische Malerakademie; und was zur Geschichte derselben gehört, beizubringen, wird hier die bequemste Stelle seyn. — Ich will indessen die Namen derjenigen

französischen Mahler, welche gewöhnlich unter der französische Schule aufgeführt werden, vorangehen lassen: Jean Cousin († 1590) Mart. Tremminet († 1619) Jacq. Blanchard († 1638) Sim. Vouet († 1641) Eust. Le Sueur († 1655) Ler. de la Hire († 1656) Jacq. Stella († 1657) Ch. Alf. du Fresnoy († 1665) Nic. Poussin († 1665). Essai sur la vie et les tableaux de Poussin, Par. 1783. 12. Eloge de Nic. Poussin . . . par Nic. Guibal, P. 1783. 12.) Et. Bourdon († 1671) Jacq. Courtois Bourguignon († 1676) El. Gelee Lorrain († 1682) Ch. Le Brun († 1690) Pierre Mignard († 1695. Vie, par l'Abbé Monville, Amst. 1731. 12.) Jos. Parrocel († 1704) Noel Coypel († 1707) Ch. de la Fosse († 1716) Jean Jouvenet († 1717) Ant. Coypel († 1722) Franc. de Troy († 1730) Ant. Watteau († 1737) Franc. Le Moine († 1737) P. Ch. Tremouillere († 1739) Hiac. Rigault († 1743) Nic. de la Vargilliere († 1746). Ueber die neuern französischen Mahler s. Bibl. der schönen Wissensch. und Neue Bibl. der sch. Wissensch. — Daß die im Jahr 1648 gestiftete französische Malerakademie alle zwey Jahre öffentlich ihre Arbeiten ausstellt, ist bekannt; wenigstens ist seit dem Jahre 1699, so viel ich weiß, es so gehalten worden; diese Ausstellungen, so wie die, von der viel ältern, jetzt aber (was, bey dem Art. Academie zu erinnern, vergessen worden) von Ludwig dem sechzehnten auf gehoben, so genannten Academie de St. Luc, haben, in neuern Zeiten, zu öffentlichen Beurtheilungen Anlaß gegeben, welche ich hier, als Beyträge zur Geschichte der Malererey in Frankreich, mitnehmen zu müssen glaube, als: Reflex. sur quelques causes de l'etat présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre 1745. Par. 1746. 12. und Lettre de l'auteur des reflex. Par. 1746. 12. von de la Font. — Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture . . . de l'année 1747. Par. 12. (von dem Abt Jean Bern. Le Blanc). Reflexions sur quelques circonstances

*) S. Cabinet des Singularités d'Architecture, peinture, sculpture et gravure par Florent le Comte, T. I. S. 227. Der zweyten Brissleser Ausgabe.

présentes, contenant deux lettres sur l'exposition des tableaux au Louvre l'année 1747. P. 1748. 12. von Louis Guiff. Baillet de St. Julien. Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture . . . exposés au Louvre 1748. Par. 1748. 12. — Disc. sur l'état de la peinture et sculpture en France, von dem Mahler Desportes vor den Vies des cinq premiers peintres du Roi, Par. 1751. 12. — Observations sur les ouvrages de MM. de l'Academie de peinture et sculpture, exposés au Louvre en 1753. Par. 12. (von Le Blanc). Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux au Louvre 1753. P. 12. von Pierre Esteve. Lettre d'un amateur au Marquis de * * * sur l'exposition des tableaux en 1753. Par. 12. von Marc. Ant. Laugier. Sentimens d'un amateur sur l'exposition des tableaux du Louvre, et la critique qui en a été faite, par Mr. Garrigue, Par. 1753. 12. Explication des ouvrages de peinture et de sculpture, en 1753. Par. 1753. 12. Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un Particulier en Province, Par. 1754. 12. von La Font. — Lettres à un partisan du bon goût sur l'exposition des tableaux, faite en l'année 1755. Par. 12. von P. Esteve. Lettres à un Virtuoso sur l'exposition des peintures, gravures et sculptures le 28. Aout 1755. Par. 8. Lettre sur le Salon de 1755 à ceux, qui la liront, à Amst. 1755. 12. Explication des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Acad. Royale en 1755. Par. 12. — Ein Verzeichniß der im Jahre 1757 ausgestellten Werke, in der Bibl. der schönen Wiss. B. 3. S. 168 u. f. — Explication des peintures, sculptures et gravures des MM. de l'Acad. Roy. . . . pour l'année 1759. Par. 1759. 12. Bibl. der sch. Wissensch. B. 6. S. 142. — Explication des peintures, sculptures et gravures de l'Acad. Roy. . . . en 1761. Par. 12. und Bibl. der sch. Wissensch.

B. 8. S. 191 u. f. Observations d'une Société d'Amateurs sur les tableaux exposés au Salon cette année 1761. tirées de l'Observateur littér. de Mr. l'Abbé de la Porte, Par. 1761. 12. — Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de MM. de l'Academie de St. Luc, dont l'exposition se fera le 25. Aout 1762. Par. 1762. 4. und Bibl. der sch. Wiss. B. 9. S. 300. — Description des tableaux exposés au Louvre 1763 par la Société des Amateurs, Par. 12. und Bibl. der sch. Wiss. B. 10. S. 200 und B. 11. S. 366. Lettres à Mad. * * * sur les peintures, sculptures et grav. exposées dans le Salon du Louvre, Par. 1763. 12. Description des ouvrages de sculpture, exposés au Salon en 1763. Par. 12. Lettres sur le Salon de 1763 par Mr. du P. Par. 1763. 8. — Nachricht von der Gemäldeausstellung der Akademie St. Lucas zu Paris (im J. 1764) Bibl. der schönen Wissensch. B. 12. S. 195 u. f. — Explications des peint. sculpt. et grav. exposées en 1765. Par. 1765. 12. Lettres à Mr. * * * sur les peintures etc. au Salon de Louvre en 1765. Par. 1765. 8. von Mathon de la Cour. Critiques des peintures et sculptures de MM. de l'Acad. Roy. en 1765. P. 1765. 12. Nachrichten von den Gemälden, welche (im J. 1765.) im Louvre ausgestellt worden, N. Bibl. der schönen Wissensch. B. 2. S. 179 u. f. — Von der Gemäldeausstellung im Louvre . . . im 1767ten Jahre, Neue Bibl. der sch. Wiss. B. 6. S. 184. Première lettre sur les peintures, les sculptures et les grav. au Salon du Louvre en 1767. Par. 1768. 12. von Mathon de la Cour. — Explication des peintures, sculpt. et grav. de MM. de l'Academie Royale en 1769. Par. 1769. 12. und N. Bibl. der sch. Wiss. B. 9. S. 356 u. f. Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture et de sculpture au Salon du Louvre 1769. à Rome 1769. 12. L'exposition des tableaux du Louvre, faite en l'année 1769. . . . par Mr. de Camburat, à Ge-

neve 1769. 8. Lettre sur l'exposition des ouvrages de peint. et de sculpt. au Salon du Louvre 1769. Par. 8. Lettre sur les peint. grav. et sculpt. qui ont été exposées au Louvre, par Mr. Raphael, peintre, à Mr. Jerome . . . à Par. 1769. 12. Réponse de Jerome Par. 1769. 12. Sentimens sur les tableaux exposés au Salon 1769. Par. 1769. 8. Lettre sur le Salon de peint. de 1769. par Mr. B. P. 1769. 12. — Exposit. des peint. sculpt. et grav. de MM. de l'Académie Royale en 1771. Par. 8. Lettre de Mr. Raphael le jeune . . . sur les peint. etc. exposées cette année au Louvre, Par. 1771. 12. L'Ombre de Raphael . . . en réponse à la lettre sur les peintures etc. exposées, Par. 1771. 12. — Exposition au Salon du Louvre des peint. sculpt. et grav. de MM. de l'Acad. Roy. en 1773. P. 8. Le Devidoir du Palais royal, instrument assez utile aux peintres du Salon de 1773. Par. 12. Vision du Juif Ben Elfron, fils de Sepher, Marchand de tableaux, Par. 1773. 8. Eloge des tableaux exposés au Louvre le 26 Aour 1773. suivi de l'entretien d'un Lord avec Mr. l'Abbé A. . . P. 1773. 8. — Explication au Salon du Louvre des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Acad. Royale. Par. 1775. 8. Coup d'Oeil sur le Salon de 1775 par un Aveugle, Par. 1775. 12. Observat. sur les ouvrages exposés au Salon du Louvre, ou lettre à Mr. le Comte de . . . Par. 1775. 12. La lanterne magique aux champs Elisées, ou entretien des grands peintres sur le Salon de 1775. Par. 1775. 8. — Exposition au Salon du Louvre . . . en 1777. Par. 1779. 8. und N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 21. S. 333 u. f. Jugement d'une Demoiselle de quatorze ans sur le Salon de 1777. Par. 1777. 12. Lettres pittoresques . . . Par. 1777. 12. Les tableaux du Louvre où il n'y a pas le sens commun l'histoire véritable, Par. 1777. 12. La Prêtresse, ou nouvelle manière de prédire ce qui est arrivé, P. 1777. 8. —

Exposition des tableaux au Louvre en 1779. Par. 8. Neue Bibl. der schönan Wissensch. B. 24. S. 331. — Exposition des ouvrages de peinture . . . au Salon du Louvre, année 1781. Par. 8. — L'Exposition . . . en 1783. Par. 8. Le Triumvirat des Arts, ou Dialogue entre un Peintre, un Musicien et un Poète sur les tableaux exposés au Louvre . . . Aux Antipodes 1783. 8. Momus au Salon, Comédie critique en vers et Vaudevilles, suivie de notes critiques, Par. 1783. 12. — Exposition des Peint. Sculpt. et Grav. de MM. de l'Académie Royale dans le Salon du Louvre depuis le 25 d'Aour, jusqu'au dernier Septembre 1785. 8. (S. Neue Bibl. der sch. Wissensch. B. 31. S. 348.) — Exposition . . . 1787. 8. Observat. crit. sur les tabl. de l'année 1787. . . 1787. 12. Expos. au Salon du Louvre en 1787. p. Mr. Martini, 1787. 12. Supplément à l'ami des Artistes au Salon, 1787. 8. Le Cousin Jacques hors du Salon 1787. 12. — Uebrigens sind verschiedenedieser, in Form von Briefen, abgefaßten Aufsätze von H. Bachaumont, unter dem Titel: Lettres . . . Par. 1780. 12. zusammen gedruckt erschienen. —

Eine kurze Geschichte der Akademie selbst findet sich, unter andern, in der Description de l'Acad. Royale . . . de Peinture et de Sculpt. p. Mr. Guérin, Par. 1715. 8. — in der Description de Paris . . . p. Piganiol de la Force, B. 1. S. 251 u. f. Ausg. von 1742. — in der Descript. histor. de Paris, p. Mr. Beguillet, Par. 1781. 8. 3 B. — in der Descript. des Curiosités de Paris et de ses environs, p. Mr. du Laure, Par. 1787. 12. 4 B. u. a. m. —

Die Lebensbeschreibungen der vorhin angeführten, und mehrerer französischer Mahler, finden sich, unter andern, in des Selbsten Entretien sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres, P. 1666: 1672. 4. 2 B. 1787. 12. 4 B. besonders in den letzten B. —

in des Roger de Niles Abrégé de la vie des peintres avec des reflex. sur leurs ouvrages, Par. 1699. 12. und nachher noch sehr oft gedruckt; deutsch, Hamb. 1710. 12. im 6ten Buche, S. 406. u. f. Amsterd. 1767. 12. — In des Bernard Epicier Vies des premiers peintres du Roy, depuis Charles le Brun, jusqu'à François le Moine, Par. 1727. 12. 2 B. 1752. 8. 2 B. deutsch, Halle 1769. 8. 2 B. — in dem Abrégé de la Vie des plus fameux peintres . . . von d'Argenville, Par. 1745-1752. 4. 3 B. ebend. 1762. 8. 4 B. deutsch, Leipz. 1767-1768. 8. 4 B. in dem 4ten B. u. a. m. — —

Nachrichten und Beschreibungen von den Werken der französischen Maler, liefern unter andern: Description des tableaux des eglises de Paris, Par. 1678. 12. — Explication histor. de ce qu'il y a de plus remarquable dans la Maison Royale de Versailles et de St. Cloud, par le St. Combes, Par. 1681. 12. — Explication des tableaux de la Galerie de Versailles et de ses deux Salons (von Raiffant) Par. 1687 und 1753. 12. — Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roi, Par. 1689. 12. — Description du Chateau de Versailles et de ses peintures, par Mr. Felibien, Par. 1696. 8. — Description de la Chapelle du Chateau de Versailles et des ouvrages de peinture et de sculpture, Par. 1711. 12 mit Kupf. — Description des tableaux du palais royal, avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages, P. 1727. 12. Von Du Bois de St. Gelais. — Voyage pittoresque de Paris . . . par Mr. D. (d'Argenville) Par. 1752 und 1757. 8. mit K. — La grande Galerie de Versailles et les deux Salons qui l'accompagnent, peints par le Brun et dessinés par Masse, Par. 1753. 8. (ohne die dazu gehörigen Kupfer.) — Voyage pittoresque des environs de Paris, par Mr. D. . . (von ebend.) Par. 1755. 8. — Dict. pittor. et histor. ou Description d'Archit. Pein-

ture . . . de Paris, Versailles, Marly, Trianon . . . et autres Maisons Roy. et chateaux à environ quinze lieues autour de la Capitale, par Mr. Hubert, Par. 1765. 12. 2 B. — Curiosités de Paris, Versailles, Marly etc. p. M. L. R. Par. 1778. 12. 3 B. u. a. m. — — Die verschiedenen Catalogen von französischen Cabinettern, begünze ich mich allgemein zu nennen. — —

Ueber die in Rom von Ludwig dem XIV. gestiftete französische Akademie, s. des Mengarotti Saggio sopra l'Academia di Francia, che è in Roma, Liv. 1763. 8. französisch, durch Pingeron, Par. 1769. 12. (und ein etwas hartes Urtheil über Jean Jouvenet abgerechnet, keinesweges so sehr mittelmäßig, als Hr. v. Murr, Bibl. de Peint. S. 145 es auslegt.) — —

F r e s c o.

(Maleren.)

So nennt man die besondere Art zu mahlen, welche auf einer frisch mit Mörtel überworfenen Mauer geschieht. Die Art zu mahlen ist der, da man auf die schon alte und trockene Mauer mit Wasserfarben oder mit Eifarben mahlt, weit vorzuziehen, weil sie viel dauerhafter ist, indem sich die Farben in den noch nassem Mörtel hineinziehen. Man nimmt Farben dazu, welche die Schärfe des Kalks nicht ändert, und die man mit Kaltwasser anreiben kann: Kalk selbst, fein geriebenen weißen und schwarzen Marmor, die verschiedenen Ochererden, das neapolische Gelbe, fast alle Arten der gefärbten Erden, und selbst den Zinnober, wie auch Ultramarin und Lazur. Man muß aber bey diesen Farben wol bedenken, daß sie alle viel heller werden, wenn einmahl die bemahlte Mauer trocken geworden, so daß man alles, so viel möglich, stark und dunkel in Farben halten muß. Die Farben, die sich durch das Trocknen am wenigsten ändern, das englische Roth, die Ocher-

erde, und das Schwarze, das durchs Feuer gemacht worden, sind hiezu die besten.

Da auch die Farben in Töpfen gemischt werden, und es weit schwerer, als auf der Palette ist, wenn eine Farbe ausgegangen, vollkommen dieselbe Mischung zu bekommen, so thut man wol, daß man auf einmal so viel Farben annache, als zu einem ganzen Stük erfordert werden.

Wenn die Farben zugerichtet worden, so verfährt man mit dieser Mahlerey folgendermaßen. Man läßt einmal ein so großes Stük der Mauer bewerfen, als in einem Tage kann gemahlt werden; denn wenn der Mörtel zu trocken ist, so gelingt sie nicht so gut. Und weil sich die Pinselstriche, die man einmal auf der Mauer gemacht, weder auslöschten, noch verbessern lassen, so muß der Mahler, sowol in den zur Zeichnung, als zur Färbung gehörigen Strichen eine große Gewißheit und Sicherheit haben. Man pflegt deswegen zu wichtigen Stücken erst Cartone zu machen, die man an die Mauer hält, um die Zeichnung darnach auf der Mauer anzuzeigen, damit die Hand desto gewisser gehe. Alle Striche müssen mit Freyheit und Geschwindigkeit gezogen werden; weil das, was einmal zaghaft ist, schwerlich kann verbessert werden; denn die Farbe zieht sich sogleich in die Mauer ein. Die verschiedenen Linten darf man nur neben einander setzen, ohne etwas zu vertreiben. Hat man ja nöthig, einige Stellen noch einmal zu berühren, um einige dunkle Stellen zu verstärken, so muß man so lange warten, bis die erste Farbe etwas trocken geworden. Am besten werden die Scharten und die dunklen Farben durch Schraffirung mit dem Pinsel verstärkt.

Diese Art zu mahlen ist ehebem, ehe man die Oelfarben ausgedacht hat, zur Verzierung der Wände, so-

wol in den Zimmern, Decken und Gewölben, als auf den Außenseiten mehr im Gebrauch gewesen, als heut zu Tage, wiewol sie noch igo in großen Gebäuden, zu ganz großen Stükken viel gebraucht wird. Die Alten scheinen die Farbenmischung dazu vollkommen verstanden zu haben; denn man trifft bisweilen noch Stüke an, die seit vielen Jahrhunderten die frischeste Farbe behalten haben. Die herrlichsten Werke des Raphaels im Vatican sind in dieser Art gemahlt, wiewol sie jezo in Absicht auf die Färbung sehr viel verloren haben; denn zu Raphaels Zeiten verstund man die Ausübung dieser Art zu mahlen noch nicht so gut, als hernach zu der Caracci Zeiten. Hannibals Gemählde in der Gallerie des farnesischen Palastes, sind in Ansehung der Ausföhrung weit schöner, als alles, was vor ihm in dieser Art gemacht worden.

Eine ausführliche Beschreibung dieser Mahlerey giebt Dom Pernetti in der Vorrede zu seinem Dictionnaire portatif de peinture.



Von der Fresco Mahlerey, handeln, unter mehreren, Vasari, in f. Introduzione alle tre Arti del Disegno, vor seinen Vire, im 19ten Kap. B. 1. S. 48 der Bologn. Ausg. von 1648. und S. 109 der Ausg. von Livorno. — Bernard Du Puy Du Grez, in f. Traité sur la Peint. Toul. 1699. 4. S. 223 u. f. — De Piles, in den Elemens de Peint. Kap. 8 und 9. S. 180 u. f. Amst. 1766. 12. (wo sich auch das findet, was Vossio in f. Perspectiv davon sagt.) — Schübeler, in einem Anhang, bey f. Anleitung zur practischen Sonnenuhrkunst, Nürnberg. 1778. 8. mite R. — G. H. Werner, bey f. Anweisung, alle Arten von Prospecten, nach den Regeln der Kunst und Perspective, zeichnen zu lernen, Erf. 1781. 8. — Eine Abhandlung in dem 2ten Th. von Körtz

mons Natur und Kunst in Gemälden, S. 473. — —

Was die berühmten Künstler darin anbetrifft: so sind diese, da vor der Erfindung der Oehlmalerey, die Freicomalerey, von den meisten Mahlern getrieben wurde, bey dem Art. Historie zu suchen.

F r e u d e.

(Schöne Künste.)

Die Freude ist ein hoher, die Seele durchdringender Grad des Vergnügens, das aus einem ungewöhnlichen, oder plötzlichen Gefühl der Glückseligkeit entsteht. Sie scheint das höchste Ziel der Wünsche des Menschen zu seyn. Wenigstens ist sonst keine Leidenschaft, die so ganz Genuß ohne Beymischung von Unruhe und von andern Bestreben wäre. Da sie aus der Vorstellung entsteht, daß alle Wünsche erreicht sind, so wünscht, und hofft, und fürchtet das ganz freudige Herz nichts mehr, sondern überläßt sich ganz dem gegenwärtigen Genuß. Daher kommt es, daß der Mensch, indem er die Freude genießt, ein gutmüthiges, gefälliges und durchaus angenehmes Geschöpf ist, mit dem man beynahe machen kann, was man will. Denn da er selbst während der Freude an dem Ziel seiner Wünsche zu seyn glaubt, so sucht er für sich nichts mehr, hat kein eigenes Interesse und wenn ihm noch etwas zu wünschen übrig bleibt, so ist es dieses, daß nun auch alle Menschen so glücklich, wie er selbst seyn mögen. Nur muß man ihn in seiner Glückseligkeit nicht stören; denn weil die Freude natürlicher Weise unbedachtsam, leichtsinnig und dabey schnell ist, so könnte sie auch leicht in wüthende Rache ausbrechen.

So erwünscht die Freude dem Menschen ist, so darf er sich doch nicht beklagen, daß ein beträchtlicher Grad

derselben selten kommt, und nicht lange anhält; denn dieses würde ihm mehr schädlich, als nützlich seyn. Große Freude spannt alle Saiten der Seele ab, weil sie nichts wünscht und nichts sucht. So wie der Mensch, der von Kindheit auf nie gefühlt hat, daß ihm etwas fehlt, natürlicher Weise leichtsinnig, trägt und unbesonnen wird, und sich sehr wenig über die Einulicheit erhebt: so würde es der, der lauter Freuden genossen hat, noch vielmehr werden, da ihm gar alle Gelegenheiten zur Anstrengung seiner wirkenden Kräfte benommen wären.

Dessen ungeachtet aber kann diese Leidenschaft, wenn sie nur zur rechten Zeit erweckt wird, ganz wichtige Folgen haben, wie z. B. alle öffentliche Freuden, da man in religiösen oder politischen Feiertagen eine glückliche Begebenheit feyert. Daß ein ganzes Volk seine Glückseligkeit erkenne und sich derselben erfreue, ist in mehreren Absichten wichtig; weil dieses Gefühl sehr vortheilhaften Einfluß auf den Charakter dieses Volks und auf seine Handlungen hat. Da können die schönen Künste, besonders Musik, Poesie und Beredsamkeit große Dienste thun. Oden und Lieder, die durch Vorstellung des Nationalglücks zur Freude ermuntern, sind unter die wichtigsten Werke der Künste zu zählen. Horaz hat die Römer mehr als einmal zur Freude über ihr Glück ermuntert*), und die dahin abzielenden Oden gehören unter seine vornehmsten Werke. Wenn wir die Psalmen der Griechen noch hätten, so würden wir vielleicht begreifen, daß mancher Sieg dieses außerordentlichen Volks hauptsächlich den Freudengesängen, womit sie ihre Schlachten angefangen haben, zuschreiben seyn möchte.

Der

*) J. B. im I B. die 37, III 14, IV, 5,

Der Affekt der Freude ist also vorzüglich ein Gegenstand der lyrischen Dichtkunst und der Musik; und die Gesänge, die für öffentliche Freudenfeste gemacht werden, können unter den Werken der Kunst auf den ersten Rang Anspruch machen. Aber auch jede Art der Privarglückseligkeit, die allgemeinen Wohlthaten der Vorsehung, und was etwa einzelne Familien oder Menschen glücklich macht, und die Aeußerungen der Freuden dabei, sind noch wichtige Gegenstände. Wir wollen auch die Lieder nicht als unnütze verwerfen, die bloß sinnliche Gegenstände des Vergnügens zu Erweiterung der Freude brauchen; ob wir gleich dem vollkommensten Trinklied eben keinen hohen Rang anweisen würden. Es kann nicht leicht einem aufmerksamen Beobachter der Menschen unbemerkt bleiben, daß bisweilen eine freudige Minute, wenn ihre Veranlassung auch noch so gering gewesen ist, wichtige Folgen haben kann, Gemüther, die durch allerhand Verdrüsslichkeiten etwas in Unthätigkeit gesunken waren, wieder aufzurichten.

Aber die geringern, ganz sinnlichen Freuden müssen in der lyrischen Dichtkunst ihrem Charakter gemäß, das ist, leicht und flüchtig behandelt werden. Es wäre unsinnig, bey einem Trinkgelage das Lob des Weines in dem hohen Ton einer feyerlichen Ode zu singen, und solche bloß die Sinnen kitzelnde Vergnügungen, die noch dazu nur gar zu bald in niedrige Debauchee ausarten, mit den hohen Freuden der innern Glückseligkeit in eine Classe zu setzen. Für Menschen von Verstand und von ausgebreitetem sittlichen Gefühl sind die Vergnügungen der Sinnen und die daher entstehenden Freuden nicht Speisen, sondern bloße Würzen, die sehr sparsam zu einiger Erhöhung des Geschmacks hier und da eingestreuet werden. Sobald die Künste sie an-

ders behandeln, so machen sie einen Mißbrauch davon. So angenehm manche witzige Trinklieder sind, so unsinnig und abgeschmackt sind die groben Mißgeburten, wo die Schwelgerey im ernsthaftesten Ton, als der Endzweck des Lebens, und die daher entstehenden Freuden, als die eigentliche Glückseligkeit des Menschen vorgestellt werden.

Mancher unbesonnene Jüngling in Deutschland hat sich, bey seinem noch nicht reif gewordenen Urtheil, durch den Beyfall, den die leichtern und angenehmen Lieder einiger seltenen Dichter erhalten haben, verleiten lassen, den Trank der Wollust, von dem jene feinere Köpfe nur einige Tropfen genommen, stromweise einzugießen. Darin zeigt man eben so viel Verstand, als bisweilen der unwissende Pöbel, der anstatt weniger Tropfen, die er aus einem Arzneyglas nehmen sollte, nach seinen dummen Begriffen es für besser hält, das ganze Glas auszutrinken. Wenn wenig hilft, denkt der Dummkopf, warum sollte viel nicht noch mehr helfen?

Aber die lyrische Dichtkunst ist nicht in dem ausschließenden Besitz der Freude zu erwecken; auch das Drama und die Epöee bedienen sich dieser Leidenschaft, und können sie auf eine vortheilhafte Weise nutzen. Je begieriger der Mensch nach Freude ist, je wichtiger wird es, ihn fühlen zu lassen, daß die wichtigsten, das Herz am meisten durchdringenden, und zugleich die dauerhaftesten Freuden, Folgen großer, tugendhafter und verdienstvoller Handlungen sind. Dieses giebt also dem epischen und dramatischen Dichter Gelegenheit, diese Leidenschaft auf eine wichtige Weise zu behandeln. Man stelle sich ein versammeltes Volk vor, das einen Mann, den es für seinen Erretter, für seinen Wohlthäter hält, mit Dank und

und Jubel empfängt; man genieße in Gedanken nur einen Augenblick die überfließende Freude, die diesen Mann alsdenn mit Seligkeit erfüllet: so wird auch zugleich ein brennendes Verlangen entstehen, eine solche Glückseligkeit zu genießen. Diese einzige Anmerkung scheint hinlänglich, den epischen und dramatischen Dichtern die Winke zu geben, wie sie die Freude in ihren Werken behandeln müssen.

Hiebey entsteht ganz natürlich der Gedanken, daß die Tragödie oder das hohe Drama, dessen Ausgang eine völlige und allgemeine Freude wäre, von großer Wichtigkeit seyn könnte. Jede große That, wodurch ein Volk, oder eine beträchtliche Anzahl Menschen glücklich geworden, könnte den Stoff zu einem solchen Drama geben. Und der epische Dichter hat wohl schwerlich irgendwo sichrere Gelegenheit, die wichtigsten Empfindungen zu erweken, als wo er Nationalfreuden zu beschreiben hat. Wer ist so fühllos, daß er sich nicht an Xenophons Stelle zu seyn wünschte, in der Stunde, da die, meistens durch seine Klugheit und Tapferkeit geretteten zehntausend Griechen, zuerst das Meer wiedersehen, an dessen Rüssen sie Freunde, Landsleute und völlige Sicherheit zu erwarten hatten? Wer kann die Geschichte von der Befreyung der Stadt Wien durch den großen Sobiesky lesen, ohne von vielen wichtigen Empfindungen und Gedanken durchdrungen zu werden? Dergleichen Materie zur Freude geben die Geschichten fast aller Völker, und die epische Poesie kann dieselbe vorzüglich nützen.

Große Freuden, die wir an andern Menschen sehen, können auch die Wirkung auf uns haben, daß sie das Gemüthe menschlicher und wohlthätiger machen. Man sollte denken, ein Tyrann selbst müßte der Tyranney entsagen, wenn er die große

Scene ließt, die Plutarchus und Livius beschrieben, da der römische Feldherr Flaminius dem ganzen versammelten Griechenlande durch Herolde die Freyheit öffentlich hat ankündigen lassen. Es scheint, als wenn Menschen, indem sie in festlichen Freuden begriffen sind, etwas geheiligt und unverlegliches an sich haben, daß sich auch der rechtschteste Mensch ein Gewissen daraus machen müßte, sie darin zu stören. Also hat die Freude anderer Menschen überhaupt auf gute Gemüther die Wirkung, daß man diesen Menschen gewogen wird, sich bereit findet, ihre Freude mit zu genießen, und wo möglich die Quelle derselben noch voller fließen zu lassen. Hingegen stoßen ungezogene Freuden, die Leichtsinns oder wol gar Muthwillen und ungezogene Schwelgereyen zum Grunde haben, Verachtung ein.

Diese wenigen Anmerkungen können einem verständigen Künstler zur Richtschnur dienen, wie und bey welchen Gelegenheiten er die Freude zu seinem Stoff nehmen, oder nur in seine übrige Materie einstecken soll. Was hier besonders für die Dichter gesagt zu seyn scheint, dienet auch dem Mahler, dessen Werke auf sehr verschiedene Weise von freudigem Inhalt seyn können. Die Erinnerungen, die wir den Dichtern der sinnlichen Freuden von dem rechten Gebrauch und Mißbrauch dieser Leidenschaft gegeben haben, können dem Mahler auch ganz dienen, der gerade so, wie der Dichter, entweder sich als einen platten Schwelger, oder als einen feinen Kenner geistlicher Freuden zeigen kann; und aus dem, was wir den epischen und dramatischen Dichtern gesagt haben, kann auch der Mahler lernen, wie er die Freude in einem hohen Styl behandeln müsse.

Von dem natürlichen, und wo es nöthig ist, edlen Ausdruf dieser Leiden-

denschaft, wäre noch viel zu sagen, wenn hier Regeln etwas helfen könnten. Das große Geheimniß dazu zu gelangen ist, überhaupt einen feinen Geschmack zu haben, und diesen durch das Studium der besten Muster noch sicherer zu machen. Mäßige Freude ist oft geschwäzig, offenerzig und naiv; in großen Freuden aber drückt man sich kurz, äußerst nachdrücklich, feurig und abgebrochen aus. Zum Ausdruck großer Freuden wird besonders Ueberlegung und Geschmack erfordert. Was für mancherley Schattirungen liegen nicht zwischen den äußersten Grängen, nämlich den Ausserungen dieser Leidenschaft, wie sie sich in dem rohen und pöbelhaften Freudengeschrey wilder Menschen zeigt, und dem Betragen der Personen von höherer Denkungsart, bey denen die empfindlichsten Freuden sich kaum durch äußerliche Merkmale an den Tag legen! Hierüber kann nachgesehen werden, was von der Mäßigung des Ausdrucks überhaupt in den Artikeln Ausdruck und Leidenschaft erinnert worden.

F r i e s.

(Baukunst.)

Ist der mittlere Theil eines Gebäudes, zwischen dem Unterbalken und dem Kranz *). Er stellt den Raum vor, den die Köpfe der zum obersten Boden auf den Unterbalken gelegten Balken, und die Oeffnungen zwischen denselben einnehmen. Man nennt ihn im Deutschen auch den *Borren*, welches mit seinem griechischen Namen *ζώνη*, ein Gürtel, übereinkommt. Seine Höhe ist in verschiedenen Ordnungen, und auch in derselben Ordnung in verschiedenen Gebäuden, bald etwas größer, bald etwas kleiner, ohne sich merklich von dem dritten Theil der Höhe des ganzen Gebäudes zu entfernen.

*) S. Gebälke,

In ganz einfachen Gebäuden ist der Fries eine bloß glatte Streifse, über welcher man zwey oder drey kleine Glieder setzt, die sich an das Kinn der Ninnleiste anschließen; inzierlichen Gebäuden aber wird der Fries auf mancherley Art verziert. Von seiner Verzierung in der dorischen Ordnung ist in den Artikeln Dorisch und Dreyschlitze gesprochen worden. In den andern Ordnungen wird der Fries mit allerhand Schnitzwerk ausgeziert: mit Früchtschnüren, mit Thieren und Thiergefächten, (daher vermuthlich der Name Zophorus kommt, womit Vitruvius den Fries benennt;) mit menschlichen Figuren, mit Waffen oder Geräthschaften, mit bloßen Aushöhungen oder Keinnen, dergleichen an Säulen angebracht werden. Es ist also kaum ein zur Säulenordnung gehöriger Theil, bey dessen Verzierung die Baumeister ihrer Einbildungskraft freyen Lauf lassen. Man kann bey Winkelmann *) sehen, wie mannigfaltig schon die Alten diesen Theil behandelt haben. Palladio macht ihn bauchig wie eine Pfahl.

Der Fries schift sich auch sehr wol zu Aufschriften. So sind an der Ronda in Rom, und an dem berlinischen Opernhaus, an dem Fries der Halle, die Aufschriften. Bisweilen werden auch ovalrunde Oeffnungen, die man Ochsenaugen nennt, darin angebracht, um kleinen, über den Hauptzimmern liegenden Kammern dadurch Licht zu geben. Sie könnten auch viereckigt, wie die Metopen am dorischen Fries, gemacht werden, und sind um so viel schicklicher, da sie den offenen Raum zwischen zwey Balken vorstellen. Dergleichen kleine Fenster in dem Fries geben die natürlichste Gelegenheit, kleine Zwischen-

Sam-

*) Ueber die Baukunst der Alten S. 59 u. f.

kammern, oder so genannte *Entresols*, über großen Zimmern anzubringen. Denn diese Fenster in den Unterbalken zu bringen, wie in dem Königl. Schloß in Berlin geschehen, ist ein höchst beleidigender Fehler; weil der Unterbalken, seiner Natur nach, schlechterdings gerade und ganz seyn muß *).



(*) Zu den Verzierungen des Frieses finden sich in den, bey dem *Art. Verzierung* angezeigten, hievon überhaupt handelnden, Werken, Anweisungen. Einzeln hat unter andern *Gir. Audran* ein *Livre de Frieses d'après la Fage*. — *Eber. Albert* (s. *Heinecke Dict. des Artistes*, B. 1. S. 90 u. f. — *Steph. della Bella*, *Trois Frieses antiques* (No. 29 und 30 in dem, von *Jombert* verfertigten *Catalogue* s. *W.*) *Frieses etc.* (ebend. N. 73.) — *P. Columbani* *A Variety of Capitals, Frieses and Corniches*, f. 12 Bl. — *J. le Pautre* *Frieses et ornemens modernes*, 25 Bl. u. a. m. dergleichen geliefert. Auch ist eine Suite Friesen, bezeichnet mit dem *Rahmen Theod. Waig* (vermuthlich, *Dry*) vorhanden.

F r o s t i g.

(Schöne Künste.)

In dem critischen Werk, das von vielen dem *Demetrius Phaleräus* zugeschrieben wird, findet man folgende Erklärung des Frostigen, die dem *Theophrastus* zugeschrieben wird, angeführt. Frostig ist dasjenige, was die eigentliche Beschaffenheit seiner Art überschreitet. Dieses scheint aber mehr auf das Uebertriebene zu passen, das in der That bisweilen frostig ist. Eigentlich ist dasjenige Frostig, was durch die übertriebene oder falsche Veranstaltung die Art der Kraft, die man ihm hat geben wollen, ganz verliert;

*) S. Unterbalken.

wenn das, was man hat erheben wollen, durch die Mittel, die man dazu braucht, niedrig und platt wird; wenn das, was schreckhaft seyn sollte, durch die Veranstaltung lächerlich, das Lächerliche abgeschmackt oder verdrüsslich wird. So wie der, der zu viel beweist, eigentlich gar nichts beweist, so wird auch zu viel falsche, ästhetische Kraft völlig unkräftig, oder frostig. Ueberhaupt scheint alles, was unzeitig gegen die Absicht vergrößert, oder verschönert wird, auch alles, was einen falschen Schein hat, aller falsche, übertriebene und unzeitige Witz, ins Frostige zu fallen. Der oben angeführte unbekannte Schriftsteller sagt ganz artig, das Frostige gleiche einem Prahler, der sich rühmet, Dinge zu besitzen, die er nicht hat.

Plutarchus rechnet folgenden übertriebenen Einfall unter das höchste Frostige. Weil der Tempel der *Diana* zu *Ephesus* an eben dem Tage abgebrannt war, an welchem *Alexander* geböhren worden, hatte hernach ein Witzling den Einfall, die Göttin habe den Tempel nicht löschen können, weil sie zu viel mit des Helden Geburt zu thun gehabt habe. Frostig ist bey *Shakespear* der Gedanke des *Laertes*, der auf die Nachricht, daß seine Schwester sich ersäuft habe, sagt: da sie zu viel Wasser habe, wolle er es durch seine Thränen nicht vermehren *). Frostig ist dieses, das *Seneca* dem *Theseus* in den Mund legt:

— — si novi Herculem,
Lycus Creonti debitas poenas dabit.

Lentum est, dabit; dat: hoc quoque est
lentum; dedit **).

Das Frostige ist einer der schlimmsten Fehler in den Werken des Geschmacks,

*) im *Hamlet*.

**) *Hercules fur.* v. 642.

schmacks, weil es sehr beleidiget. Das *parturiunt montes* hat immer dabey statt; man wird böse auf den Künstler, und lehrt das Auge von seinem Werke weg. Also ist kaum ein Fehler, vor dem man sich sorgfältiger in Acht zu nehmen habe. Deswegen hat Aristoteles in seiner Rhetorik einen eigenen Abschnitt, um die Ursachen des Frostigen zu untersuchen.

Der allgemeine Grund alles Frostigen ist der Mangel der Beurtheilungskraft, bey der Begierde etwas außerordentliches und besonders kräftiges hervorzubringen. Was Longinus hierüber sagt, verdient erwogen zu werden *). Dieser allgemeine Mangel der Beurtheilung wird auf verschiedene Weise eine Quelle des Frostigen.

Erstlich, wenn man sich einbildet, durch blos äußerliche Mittel, die den Sachen nicht einmal angemessen sind, ihnen Kraft zu geben, als: wenn man gemeine Gedanken durch hohe Worte, oder durch einen hochtrabenden Ton erheben wollte.

Zweitens, wenn figurliche Redensarten, Tropen und Bilder, wodurch die Sachen lebhafter sollten gemacht werden, da, wo sie gebraucht werden, nicht passen.

Drittens, bey übel angewandtem oder übertriebenem leidenschaftlichen: wenn man gleichgültigen Dingen einen Anstrich des Ernsthaften, oder Traurigen, oder Lustigen geben will; oder wenn überhaupt dieses leidenschaftliche blos aus Verstellung, und nicht aus wirklicher Empfindung herkömmt.

Nicht nur Redner und Dichter, sondern auch andre Künstler, können in alle Arten des Frostigen fallen. Die Schauspieler können bey den schönsten Scenen sehr frostig werden, wenn sie da, wo sie blos Würde zeigen sollen, hochtrabend sind; wenn

*) Cap. III.

sie, anstatt stiller Größe, einen feurigen Ausbruch der Empfindungen aufsern; wenn sie lächerliche Gebärden, und einen lächerlichen Ton annehmen, wo gar keine Ursache zum Lachen ist u. s. f. Nicht selten fallen die Donscher in das Frostige, wenn sie sich zu sehr an einzelne Worte binden, und wenn sie, zumal am un rechten Orte, so genannte *Mahleren* anbringen *).

Die sichersten Mittel, sich allezeit vor diesem Fehler zu verwahren, sind: erstlich eine genaue Aufmerksamkeit auf das, was natürlich und schicklich ist; denn jede Art des Frostigen hat etwas unnatürliches: zweitens der Voratz, nie mehr auszudrücken, als so viel man selbst fühlt; denn gerade da, wo man andre warm oder lebhaft machen will, da man es selbst nicht ist, entsteht insgemein das Frostige: drittens die genaue Erwägung der Wichtigkeit jeder Sache; weil man fast allezeit frostig wird, wenn man etwas geringes als wichtig vorstellen will.

(*) Von dem Frostigen (*De Frigido in Orat.*) hat, unter andern, Frdr. Gorth. Freytag, eine Disput. Lips. 1719. 4. geschrieben. — Auch gehört, in gewisser Art, hieher, Swifts Schrift: *περι βυδου* or the Art of sinking in Poetry, zuerst in Pope's *Miscellanies*, Lond. 1727. 8. 3 B. und nachher sehr oft einzeln, so wie in Swifts Werken, gedruckt; deutsch, mit der Aufschrift, *Antifongin*; oder die Kunst in der Poesie zu kriechen . . . Leipz. 1734. 8. von Joh. Joach. Schwabe. —

Fruchtschnur; Feston.

(Baukunst.)

Eine Zierath in der Baukunst, die aus an einander hangenden Fruchten und

*) *Mahleren* in der Musf.

und Zweigen zusammengeflochten scheint. Sie schütet sich nur an die ausgezierteren Gebäude, oder auch an einfachere Gartenhäuser. Schon die Alten haben die Fruchtschnüre an den glatten Friesen der ionischen und corinthischen Ordnung, auch unter die Fensterbänke, und an andern sonst glatten Stellen der Gebäude angebracht. Ohne Zweifel sind die Festone, wie verschiedene andere Zierrathen, dadurch in die Baukunst eingeführt worden, daß in den ältesten Zeiten dergleichen aus wirklichen Früchten zusammengeflochte Kränze an den Häusern oder Tempeln aufgehängt worden.

(*) Ausser den, bey dem Art. Verzierung angezeigten, auch Fruchtschnüre enthaltenden Werken, sind, unter mehreren, die von Artus Quellinus erfundenen, Münch. 4. von Jac. Sandrart gestochen worden. — Morisen Neue Festone von Früchten und Blumen, Augsb. fol. 12 Bl. — Petit, nach Robertson, Früchte- und Blumenbehänge, Qfol. 2 Bl.

Fruchtsük.

(Mahlerey.)

Gemählde, auf welchen Abbildungen von Früchten zur Hauptvorstellung gewählt worden. Sie haben ihre Annehmlichkeit sowol von der schönen anmuthigen Gestalt einiger Früchte, als von den Farben, dem bald durchsichtigen, bald glänzenden, und bald weichen, dufftigen Wesen derselben. Und wenn alle diese Annehmlichkeiten geschickt mit einander verbunden sind, so können sehr artige Gemählde daher entstehen. Insbesondere werden denn auch solche Stücke den Liebhabern der Kunst annehmlich, wenn eine geschickte Anordnung, wenn Haltung und Far-

zweyter Theil.

bengebung dabey vollkommen in Acht genommen sind.

Man hat Fruchtsük, worin alles, was zur Farbengebung, im weitesten Verstand genommen, gehört, auf das vollkommenste beobachtet worden. Die vornehmsten Meister darin waren, Gillemanns ^{a)}, Verbruggen ^{b)}, J. J. de Heem ^{c)}, Mignon ^{d)}, Jan von Huysum ^{e)}, Rachel Ruysch ^{f)} und van Royen ^{g)}.

Ohnkräftig gehört, zu dieser Gattung von Mahlerey, auch noch die Blumen- und Pflanzenmahlerey, zu welcher besonders folgende Anweisungen vorhanden sind: In G. Lairesse Großem Mahlerbuche, das 12te Buch B. 3. S. 379 u. f. worin der Verf. in 6 Kap. von dieser Mahlerey überhaupt; von gemahlten Blumen in Sälen, Gemächern, Galerien, vornehmlich aber an Plafonds zur Zierrath; von der, dem Blumenmahler nöthigen Kenntniß der Perspectiv; von Blumen auf allerhand Gründen; und von Ordinarung der Blumen und ihrer Farben in Festonen und Vouqueten handelt. — Als Anweisungen zur Zeichnung derselben sind wir bekannt: Auserlesenes Blumenzeichensbuch für Frauenzimmer, f. 24 Bl. — Neues Blumenbüchlein nach dem Leben entworfen. 1709. f. — Neues Blumenbüchlein, von W. Hollar, Qfol. 12 Bl. — G. G. W. Nüßliche Anweisung zu der Zeichenkunst der Blumen, Erf. 1765. 8. mit K. — Anleitung zur Blumenzeichenkunst für Frauenzimmer, Münch. 1788. f. mit ill. K. — Und zu den guten Frucht- und Blumenmalern gehören, ausser den, von H. S. angeführten Künstlern noch: Joh. Lud. Vos (1490) Erf. Bernazzano (1536) Jac. van Es (1620) Pietro Paol. Gobbo († 1630)

- a) († 1713) b) († 1720) c) († 1674)
d) († 1679) e) († 1749) f) († 1750)
g) († 1723).

S

(† 1630) Jan Roos († 1638) Jan von Heck (1660) Dan. Sengers († 1660) Jan v. Kessel (1665) Joh. Phil. v. Thielen († 1667) Juan de Avellano († 1670) Denna Bettina (1670) Marius Nuzzi, de' Fiori gen. († 1673) Corn. v. Riff († 1675) Wilh. v. Nelft († 1679) Gel. Vigi (1680) Marg. Caffa (1680) Angel. Ascione (1680) Casp. Smith († 1689) Abr. Breughel († 1690) Nic. Verendael (1690) Morel (1690) Pet. Withoos († 1693) Maria v. Doffertwick († 1693) Jean Bapt. Monoyer († 1699) Ernst Stuyvens (1700) Herm. Verelst († 1700) Joris van Son († 1702) Math. Withoos († 1703) Crepu (1705) Jon (1710) Sim. Verelst († 1710) Jean Bapt. Blain de Gentesnan († 1715) Magd. Fürst (1717) Jan Moortel († 1719) Franz. Bernh. Tamm, Dapper gen. († 1724) Scip. Angelini († 1729) Giov. Garri († 1731) Andr. Belvedere († 1732) Gasp. Lopes, da i Fiori († 1732) Pet. Hardime († 1748) Cour. Noepel († 1748) Heintr. Chph. Piccart († 1769) Jac. Kavery († 1769) —
 Von Blumen, in Kupfer gestochen, begnüge ich mich mit Anzeige der, von Vouches herausgegebenen Bouquets de Flore, ou Rec. de Fleurs rec. en bouquets — Der, von April, nach verschiedenen Künstlern, gelieferten Cahiers, Bouquets und Livres de Fleurs. —



F u g e.

(Musik.)

Ein Tonstück von zwey oder mehr Stimmen, in welchem ein gewisser melodischer Satz, der das Thema genannt wird, erst von einer Stimme vorgetragen, hernach von der andern mit geringen Veränderungen, aber nach gewissen Regeln, nachgeahmet wird; so daß dieses Thema das ganze Stück hindurch wechselsweise, und unter beständigen Veränderungen aus einer Stimme in die andre herüber geht. Folgendes kann zur Erläuterung dieser Erklärung dienen:

Hier ist der Gesang, den die obere Stimme bis auf das dritte Viertel des sechsten Takts hat, das Thema, welches auch der Führer genannt wird*); weil es den übrigen Stimmen zur Lehre dienet, und also den Gesang auf führet. Da wo die obere Stimme das Thema schließt, nämlich im sechsten Takt, tritt die zweite Stimme ein, um dasselbige eine Quinte tiefer, und so genau, als möglich ist, nachzuahmen. Die obere Stimme hat, ehe sie ihr Thema endi-

*) S. Führer.

endiget, in einer dritten Stimme einen Zwischenfaß zur Begleitung.

Der nachahmende Gesang der zweyten Stimme wird der Gefährte der ersten Stimme genannt. Was aber die eine oder die andre Stimme dem Thema zur Begleitung haben, wird das Contrasubjekt genannt.

Eine solche Fuge ist zwey- drey- oder mehrstimmig; sie hat entweder nur einen Hauptfaß oder Führer, und wird alsdenn eine einfache Fuge genannt; oder es kommen mehrere Hauptfäße darin vor, in welchem Falle sie eine Doppelfuge genannt wird. Ferner kommt auch dieser Unterschied vor, daß der Hauptfaß in den andern Stimmen entweder Ton für Ton ganz streng, oder mit einigen Abweichungen nachgeahmet wird. Im ersten Fall wird die Fuge ein Canon genannt *); im andern Fall schlechtweg eine Fuge. So ist in dem angeführten Beyspiel gleich im Anfang des Gefährten, eine kleine Abweichung von dem Führer. Dieser tritt auf dem zweyten Ton einen halben Ton unter sich, da der Gefährte auf demselben Ton bleibt.

Der Gefährte wird auch die Antwort genannt, weil die zweyte Stimme gleichsam das Echo oder die Antwort der ersten ist. Die Art aber, wie der Gefährte bald früher, bald später eintritt, wird der Wiedererschlag **) genannt; wiewol dieses Wort bisweilen auch von dem Führer selbst gebraucht wird. So viel dienet hier zur Erklärung der Wörter.

Jede Stimme, so viel ihrer sind, nimmt in ihrer Ordnung das Thema. Wenn alle Stimmen dasselbe in dem Hauptton, darin das Stück angefangen, vorge tragen haben, so wird es hernach durch andre Töne durchgeführt. Sowol der Führer, als der Gefährte, treten aus einer Stimme

in die andern über; und so wechseln die Stimmen auch mit den Zwischenfäßen ab, die bald in einer, bald in der andern Stimme sind. Diese Zwischenfäße müssen aber immer aus dem Hauptfaß genommen seyn.

So wird unter beständiger Abwechselung, wodurch wechselseitig eine Stimme nach der andern die Melodie der andern Stimmen nimmt, der Gesang ununterbrochen, ohne Cadenzen und Ruhepunkte, wie ein Strohm durchgeführt, bis am Ende alle Stimmen zugleich schließen. In der Fuge ist jede Stimme eine Hauptstimme; aber niemals fangen beyde der Führer und der Gefährte zugleich an.

Der Führer und der Gefährte haben in jeder Fuge das Verhältniß gegen einander, daß sie nach der Weise der ehemaligen Kirchentonarten behandelt werden; nämlich, der eine hat die authentische, der andre die plagalische Tonart. Dieses wird auch beobachtet, wenn gleich das Stück in einer der heutigen Tonarten gesetzt ist. So nimmt in dem angeführten Beyspiel der Führer, nach der Weise der authentischen Tonart *), seinen Gang so, daß er alle dem Ton Fis wol wesentliche Saiten berührt; der Gefährte, der in der Mitte des sechsten Takts eintritt, nimmt den seinigen nach der Art der plagalischen Tonart **). Nähme aber der Führer die plagalische Tonart, so würde ihm der Gefährte in der authentischen nachahmen. Ueberhaupt also ahmet der Gefährte den Gesang des Führers immer in der Quarte oder Quinte höher oder tiefer nach.

Diese Nachahmung geschieht so genau, als es die Tonarten zulassen. Weil aber die Octave durch die Dominante oder Quinte in zwey ungleiche Theile eingetheilt wird, so daß

§ 2

von

*) C. Canon.

**) Repercussio.

*) C. Authentisch und Führer.

**) C. Plagalisch.

von ihr heraufwärts bis zur Tonica nur drey Stufen sind, z. E. G-A, A-H, H-c; von der Tonica auf die Dominante aber viere, als: C-D, D-E, E-F, F-G; so kann der Gefährte nicht allemal dieselben Stufen beobachten, als der Führer, wenn er nicht aus der Tonleiter heraustrreten soll. Daher kommt in dem angeführten Beispiel der kleine Unterschied in der Fortschreitung der zwey ersten Töne des Führers und des Gefährten, der den ersten Ton wiederholt, um vom zweyten Ton eben so herunter zu gehen, wie der Führer.

Der Jugensatz ist sehr großen und mannigfaltigen Schwierigkeiten unterworfen, und ist, in Absicht auf den reinen Satz, das Schwerste in der Musik; deswegen auch nur die geübtesten Meister der Harmonie darin glücklich sind. Die Hauptschwierigkeit kommt daher, daß der Gefährte sehr selten durch solche Intervalle fortschreiten kann, wie der Führer, ohne die Tonart zu verlassen. Wenn z. B. der Führer in C dur angefangen, seinen Gesang heraufwärts genommen, und durch Fis in die Quinte geschlossen hätte, so müßte der Gefährte nun von der Quinte ebenfalls herauf den Gesang des Führers nachahmen. Wollte er aber, wie jener, durch die übermäßige Quarte Cis nach D schließen, so würde er dadurch offenbar die Tonart verlassen. Folglich kann dieser Schluß nicht angehen; der Gefährte kann nur eine Quarte steigen, und dennoch soll der Gefährte dem Führer ähnlich seyn.

Es ist also oft nothwendig, daß eine Unähnlichkeit in der Nachahmung entstehe, die bald im Anfange, bald am Ende des Gefährten sich zeigt, welcher statt einer Terz, Quarte u. s. f. in welcher der Führer fortschreitet, nur eine Secunde, oder Terz u. s. f. hat, oder umgekehrt.

Da dieses oft unvermeidlich ist, so wird die Nachahmung nur mitten im Thema ganz genau beobachtet, wie hier:

Führer



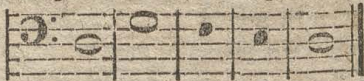
Gefährte



Im Gefährten und Führer ist alles völlig ähnlich, bis auf die zweyte Note des zweyten Theils, wo der Gefährte nur um eine Secunde fällt, da der Führer um eine Terz gefallen. Diese Terz, die der Ton b wäre, konnte in dem Gefährten nicht genommen werden, ohne daß er aus der Tonart herausgetreten wäre.

Daß der Gefährte nicht allemal den Gang des Führers nehmen könne, sieht man am deutlichsten, wenn man sich eines jeden Umfang, in Absicht auf die Lage der halben Töne in der Tonleiter, oder des sogenannten Mi Fa vorstellt. Ein einziges Beispiel kann in einer Sache, worüber die ältern Tonlehrer so sehr weitläufig sind, die Sache hinlänglich erläutern.

Gesetzt, man habe die dorische Tonart, und der Führer nehme seinen Gang von der Tonica weg also:



wo die schwarzen Punkte das Mi Fa anzeigen: so könnte der Gefährte in der Dominante anfangen, und gerade so fortschreiten, weil das Mi Fa in seinem Umfange gerade dieselbe Lage hat:



Daß dieses im äolischen Ton nicht angehe, sieht man aus folgender Vorstellung:



Darin hat also der Fugensezer Ueberlegung nöthig, wie er dieses Mi Fa, wenn es in dem Umfange des Führers eine andre Lage, als im Gefährten hat, in beyden dergestalt anbringe, daß die Nachahmung nicht viel leide, und auch keine Verletzung der Tonart geschehe.

Hieraus läßt sich begreifen, woher die Schwierigkeiten in der Fuge entstehen. In jeder andern Gehart kann man mit Genie, und einem guten Gehör, ohne Regeln sich noch einigermaßen helfen; aber hier ist ein genaues Studium der Regeln nöthig. Am ausführlichsten sind diese Regeln vorgetragen in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, die 1753 in Berlin in zwey Theilen in Quarto herausgekommen ist *).

Ehedem wurden die Fugen blos für den Kirchengesang verfertigt. Sie schiften sich für solche feyerliche Gesänge, da ein ganzes Volk, das durch den Chor der Sängers vorgestellt wird, seine Empfindung über wichtige Gegenstände gleichsam bis zur Sättigung äußert. Es werden deswegen insgemein kurze und einfache, aber sehr nachdrückliche Sprüche, zum Text der Fugen gewählt, über welche der Gesang, wie ein voller und rauschender, aber allmählig anwachsender und sich vergrößernder Strom, unaufhaltbar fortströmt. Am vorzüglichsten schiet sie sich für den Ausdruck solcher Leidenschaftlichen, die sich auf einmal bey einer Menge Menschen unordentlich äußern, wo zwar alle zugleich reden oder schreyen, aber so durch einander, daß ein Theil das

Geschrey anfängt, wenn der andre schon etwas nachläßt. Es ist daher leicht zu erachten, daß großer Fleiß und viel Kunst dazu gehöre, einen solchen Gesang ordentlich und regelmäßig fortzuführen.

Man macht aber iht auch Fugen, die blos von Instrumenten gespielt werden. Eigentlich fallen alle Tonstücke von mehrern concertirenden Stimmen, sie seyen Duo, Trio oder Quatuor, mehr oder weniger in das Fugenmäßige, weil immer die Stimmen einander nachahmen müssen, wenn eine wahre Einheit des Gesanges erhalten werden soll. Nur sind dann die Nachahmungen nicht durchaus so streng, als in den eigentlichen Fugen. Wer aber solche Stücke verfertigen will, der muß nothwendig sich in dem Fugensatz geübet haben.

Es ist also für jeden, der sich in dem Satz zeigen will, höchst nothwendig, daß er die Geduld habe, sich so lange mit Verfertigung der Fugen abzugeben, bis ihm dieser schwere Theil der Kunst etwas geläufig worden. Diejenigen, die den Fugensatz für veraltete Prdanterey halten, verrathen sich, daß sie von dem Wesentlichsten der Kunst sehr fehlerhafte und unvollständige Begriffe haben.



Außer dem, von H. Euler angeführten Werke des H. Marpurg (Abhandl. von der Fuge, nach den besten Grunds. und Exempeln. Berl. 1753. 4. 8zsch. ebend. 1756. 4.) handeln, unter mehrern davon noch: P. C. Humanus (Hartong) im 2ten Th. f. demonstrativischen Theor. mus. Hamb. 1749. 4. (wo sich, nehmlich, eine Anweisung zu fugierenden Phantastien findet) — Eur im 2ten Bd. f. Grad. ad Parn. in der 1ten bis 4ten Lect. der 5ten Uebung. — Der critische Musikus, S. 447 der 2ten Aufl. — J. P. Kirnberger, in den Gedanken über die

act.

*) S. Führer; Gefährte; Gegensatz.

verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkennntniß, Berl. 1782. 4. — und J. W. Marpurg selbst, im 6. Kap. f. Anhangs zum Handbuch bey dem Generalbass ... Berl. 1761. 4. — u. a. m. —

Fugen sind, unter mehreren, gesetzt worden, von J. S. Bach (Kunst der Fuge, L. 1757. f.) — Kirnberger (Klaviersfuge aus dem doppelten Contrapunct in der Octave 1760. VIII. Fug. pour le Clavecin ou l'Orgue 1777.) — Kühnau — Pachelbel — Froberger — Pfendel — Telemann — Mattheson (die Fingersprache, ein Fugenwerk, 1735: 1737 f. 2 Th.) — Händel — C. P. E. Bach — Schale — Marpurg (Fughe e Cap. per il Clavic. . . Berl. 1777. Fugensammlung (von Graun, Kirnberger, u. a. m.) 1758. — Königsterger (Fingerstreit, oder Klavierübung durch ein Präludium und Fugen . . . Augsb. 1760 f.) — Fr. Couperin — Clairembault — Dandrieu, u. v. a. m. —

Führer.

(Musik.)

Ist in der Fuge das Thema, oder der Gesang der Hauptstimme, welche in den andern Stimmen nachgeahmet wird *). Bey Fertigigung der Fugen hat man nicht, wie bey andern Eingstücken, bloß darauf zu sehen, daß der Gesang mit dem Charakter, oder dem Inhalt der Worte genau übereinkomme; man muß über dieses den Führer so einrichten, daß er in den andern Stimmen genau könne nachgeahmt werden, welches, zumal in drey- oder vierstimmigen Fugen, bisweilen große Schwierigkeit macht. Man hat also sowol in Ansehung seiner Länge, als der melodischen Fortschreitung verschiedenes zu bedenken.

Er muß nicht so lang seyn, daß er nicht im Ganzen leicht faßlich wäre; denn wenn diese Faßlichkeit wegfiel,

*) S. Fuge.

würde das Wesen der Fuge darunter leiden, weil man die Nachahmung nicht wol mehr mit dem Hauptgesang würde veraleichen können. Ist die Melodie desselben schon an sich sehr faßlich, so kann der Führer, doch immer nach Maaßgebung der langsamen oder geschwinden Bewegung, ohne Gefahr vier, fünf oder sechs Takte lang seyn; ist sie aber schwerer, so muß er kürzer seyn.

In Ansehung der Melodie ist ohne Zweifel das Einfache das Beste; je fließender und natürlicher der Gesang ist, je besser schickt er sich zum Fugensatz. Am schlichtesten sind die, deren Umfang nur eine Quarte oder Quinte ausmacht, und in die untere Hälfte der Octave fällt, in welcher alle wesentlichen Sauten der Tonart vorkommen; weil dadurch sogleich die Tonart festgesetzt wird. Dabey ist auch fürnehmlich darauf zu sehen, daß der Gesang des Führers eine leichte und abzuändernde Harmonie zum Grunde habe, weil dieses die Nachahmung ungemein erleichtert. Endlich ist auch zu vermeiden, daß der Führer sich mit einem förmlichen Schluß endige, weil die Fuge keinen ganzen Schluß zuläßt, als am Ende. Wäre aber das Thema so, daß es sich natürlicher Weise mit einer Cadenz endiget, so müßte auf dem Schluß eine andre Stimme dergestalt eintreten, daß der Gesang ohne Ruhe fortginge *).

Der Gesang des Führers soll eigentlich den Umfang einer Octave nicht überschreiten; doch geschieht es bisweilen größter Bequemlichkeit halber, daß dieser Umfang um einen, oder zwey Töne überschritten wird. Die schönsten Sätze sind oft von geringem Umfang und überschreiten nicht einmal die Quarte. Ohne den Gefährten oder den so genannten Begleiter sogleich in Gedanken zu haben, kann

*) S. Gegensatz.

kann der Führer nicht glücklich ersunden werden. Man muß sogleich vorsehen können, auf wie mancherley Art er nachzuahmen ist, und was für Schwierigkeiten dabey vorkommen können. Und da auch die Gesänge aus dem Führer müssen genommen werden, damit man eine wahre Einheit des Gesanges erhalte, so muß er auch dazu tüchtig seyn. Er kann übrigens in jedem Intervall seiner Tonica anfangen, und jede Art der Bewegung haben *).

Fundamentalbaß.

(Musik.)

Ist in einem geschriebenen Tonsatz eine Reihe tiefer Noten, die die wahren Grundtöne der Harmonie anzeigen. Nämlich der Baß, welcher gesungen oder gespielt wird, enthält nur die tiefsten Töne, aber nicht allemal die Grundtöne der Accorde, weil verschiedene Accorde in ihren Verwechslungen genommen werden **). Folgendes Beyspiel wird dieses erläutern:



Hier enthält das obere Linien-system die Noten des Basses, so wie sie gespielt werden; das untere aber die Noten, welche die eigentlichen Grundtöne des Accords anzeigen, und ist also der Fundamentalbaß, der auch Grundbaß genannt wird.

Dieser Baß ist also nicht zum Spielen, wird auch selten, und in Deutschland fast niemals geschrieben.

*) S. Gefährte.

**) S. Verwechslung.

In zweifelhaften Fällen, wo man anstehen könnte, auf welcher Grundharmonie gewisse Accorde beruhen, kann er sogleich die Zweifel heben, wie aus folgendem Beispiele zu sehen ist:



Man könnte hier den Septimenaccord auf dem Ton G für den wesentlichen Septimenaccord auf der Dominante des Haupttones halten*), und sich wundern, warum nach demselben nicht ein Schluß nach C erfolgte. Der darunter geschriebene Fundamentalbaß zeigt, daß dieses ein verwechselter Septimenaccord auf dem Grundton E sey, auf welchen der Schluß nach A geschehen muß.

Wer nur einigermaßen mit den wahren Regeln der Harmonie bekannt ist, hat selten nöthig, daß ihm dieselbe erst durch einen Fundamentalbaß erläutert werde. Daher kommt es, daß in Deutschland und Italien des Fundamentalbasses ehe dem nie, und noch ist selten gedacht wird, ob man gleich oft von der Grundharmonie spricht. Rameau hat zuerst einen geschriebenen Fundamentalbaß eingeführt, daher seine Landsleute ihn für den Erfinder desselben ausgeben. Einige derselben sind so unwissend, daß sie mit lächerlicher Dreistigkeit vorgeben: Rameau habe die Wissenschaft der Harmonie, die vor ihm sehr ungewiß gewesen, zuerst auf Grundsätze zurück geführt, und zuerst gezeigt, daß gewisse Accorde keine wahren

S 4

*) S. Septimenaccord.

Grund-

Grundaccorde, sondern Verwechslungen andrer Fundamentalaccorde seyen. Diese Leute müssen also nicht wissen, daß die Wissenschaft des doppelten Contrapunktes, die viel italienische und deutsche Tonsetzer unendlich besser als Rameau verstanden haben, schlechterdings auf diese Kenntniß der Grundharmonien gebauet sey; indem es im doppelten Contrapunkt unmöglich ist, nur einen Satz ohne die Verwechslung der Accorde zu setzen. Was also mehr als hundert Jahre vor Rameau alle guten Tonsetzer genußt und täglich ausgeübt haben, hat dieser wunderbare Mann, dieser einzige Gesetzgeber der Musik, zuerst erfunden. Rameau hat sich unstreitig um die Musik verdient gemacht; aber die Leute, die seit einigen Jahren so sehr dreiste schreiben und wiederholen, er sey der Erfinder der wahren Grundsätze der Harmonie, verrathen einen so gänzlichen Mangel der Kenntniß dessen, was vor ihrer Zeit in der Musik gethan worden, daß sie billig von einer Sache, die sie so gar nicht verstehen, nicht schreiben sollten.

Fünfstimmig.

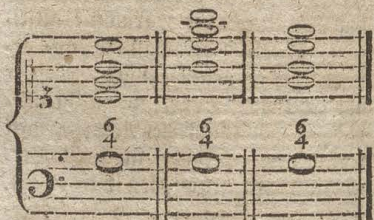
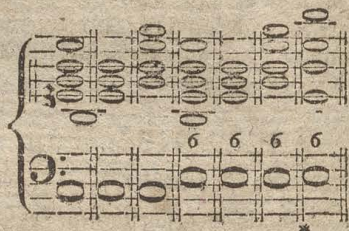
(Musik.)

So wird ein Tonstück genannt, welches aus fünf verschiedenen Parthien oder Stimmen besteht, in welchem also eine der so genannten Hauptstimmen doppelt ist, oder zwei Melodien hat, wie wenn zu einem Baß, einem Tenor und einem Alt, zwei verschiedene Discante sind.

Beim fünfstimmigen Satz müssen also zu jedem Grund- oder Baßton in den obern Stimmen noch vier andre Töne genommen werden. Da aber der vollständige Dreyklang nur aus Terz, Quinte und Octave besteht *), beim fünfstimmigen Satz

*) S. Dreyklang.

aber noch ein vierter Ton hinzukommen muß, so muß dieser entweder eine Dissonanz seyn, oder man muß eine von den Consonanzen verdoppeln. Wie bey ganz consonirenden Sätzen die Octave, oder die Terz, oder die Quinte, oder die Sexte zu verdoppeln seyen, ist aus folgenden Beyspielen zu sehen;



Bei Verdoppelung einer Consonanz hat man darauf zu sehen, daß die Terz niemals weggelassen werde, weil sie bey jedem Accord nöthig ist. Am besten thut man, daß man die Octave verdoppele: wo dieses nicht angeht, die Quinte; ohne Noth aber muß man die Terz, zumal die große, nicht verdoppeln. Aus diesem Grunde hat man in dem mit * bezeichneten Accord die Octave ganz weggelassen, weil der Baßton die große Terz des eigentlichen Grundtones C ist, die sich nicht leicht verdoppeln läßt. Bei dissonirenden Accorden kann die Dissonanz nicht verdoppelt werden, weil offenbar bey den Auflösungen derselben Octaven entstünden. Man verdoppelt also allemal eine der Consonanzen; nur muß man bey den Vorhalten die Consonanz nicht ver-

verdoppeln, die einen Vorhalt hat; also beim Nonenaccord die Quinte, wie hier:



Der fünfstimmige Satz muß überhaupt eben so rein, als der vierstimmige seyn; nur in den Mittelstimmen vermeidet man Quinten und Octaven nicht mit der genauen Sorgfalt, wie im dreystimmigen und vierstimmigen Satz. Die äußerste Stimme aber muß gegen den Baß auch hier vollkommen rein seyn.

F u r c h t.

(Schöne Künste.)

Diese Leidenschaft kann auf verschiedene Weise und bey mancherley Gelegenheit ein Gegenstand der schönen Künste werden. Es ist leicht zu bemerken, aus was für Absicht die Natur den Menschen die Fähigkeit, Furcht zu fühlen gegeben hat. Sie dienet fürnehmlich, damit wir durch sie der Gefahr entgehen, die uns drohet. Dieses geschieht entweder durch die Flucht, oder durch den Sieg, den wir über den uns drohenden Feind erhalten.

Der sinnliche Mensch, der nicht gewohnt ist, seinen Zustand von allen Seiten her mit Ueberlegung zu betrachten, noch die Folgen seiner Handlungen zum voraus zu überdenken, geräth in eine träge Sorglosigkeit, wodurch er sich in mancherley Uebel stürzt, denen er durch Furcht, wenn er sie nur zu rechter Zeit gefühlt hätte, entgangen wäre. Oft aber geschieht es auch, daß man

durch ungeitige Furcht mitten im Uebel stecken bleibt, aus welchem man sich mit einigem Muth würde heraus gezogen haben. Leichtsinigkeit und Mangel der Ueberlegung machen sorglos und unbefonnen, so wie sie auch zaghaft machen. Es gehört also zur Vollkommenheit des Menschen, daß er auf der Mittelstraße, zwischen der Unbesonnenheit und Zaghaftigkeit, einhergehe. Dem Künstler liegt ob, keine Gelegenheit zu versäumen, ihm, wo es nöthig ist, das Gefühl der Furcht zu schärfen, oder zu schwächen.

Die Furcht entsteht aus der Vorstellung der Gefahr, diese aber aus einem vorhandenen oder herannahenden Uebel. Es ist wichtig, daß ein Mensch jedes beträchtliche Uebel, das ihn nach seinen Umständen betreffen kann, kennen lerne. Nun ist es das unmittelbarste Geschäft der schönen Künste, uns alle im menschlichen Leben vorkommende Vorfälle abzubilden, und uns einigermaßen das zu ersetzen, was uns an eigener Erfahrung abgeht *). Also muß der Künstler, der seinem Beruf Genüge leisten will, jedes Gute und Böse kennen, und als ein verständiger und gesetzter Mann, der weder unbefonnen noch zaghaft ist, zu behandeln wissen. Denn dieses ist der einzige Weg, den Gemüthern der Menschen, in Absicht auf die Leidenschaft der Furcht, die vortheilhafteste Stimmung zu geben.

Der Künstler muß also keine Gelegenheit versäumen, die Menschen mit allen Arten der Gefahren und des Uebels, denen sie ausgesetzt sind, bekannt zu machen. Die beste Gelegenheit dazu haben die epischen und die dramatischen Dichter, deren eigentliches Werk es ist, die mannigfaltigen Scenen des Lebens uns vor Augen zu bringen. Dem Künstler

S 5

*) S. Künste.

gebührt

gebührt dabey zu überlegen, wo er die Gemüther mit Furcht oder mit Muth erfüllen soll. Es giebt gewisse Uebel, die man sich schlechterdings durch Nachlässigkeit oder schlechtes Betragen selbst zuzieht. Für solche Uebel können die Künste nie genug Furcht erweken. Horaz sagt vom gerechten Mann, *pejusque leto flagitium timet**). Vor Schande, Lafter und einem bösen Gewissen muß sich jeder Mensch fürchten. Also müssen Dichter und Redner keine Gelegenheit vorbegehen lassen, diese so heilsame Furcht dadurch zu erweken, daß sie wirklich fürchterliche Folgen derselben lebhaft vorstellen. Dadurch erhalten sie, was Aristoteles vom Trauerspiel fodert, daß es die Gemüther durch Erwekung der Leidenschaften, von denselben reinige. Natürlicher Weise könnte man von Menschen, welche oft durch die Beyspiele, die sie in dramatischen Vorstellungen gesehen, in Furcht gesetzt worden, erwarten, daß sie sich sehr sorgfältig hüten, nicht selbst in die Fälle zu kommen, die sie der ängstlichen Wirkung der Furcht aussetzen.

Welcher Vater wird sich nicht sorgfältig hüten, allzustrenge gegen einen Sohn zu seyn, wenn er an fremden Beyspielen fürchterliche Folgen der Härte gesehen hat; und welcher Sohn wird sich nicht auf das Außerseste angelegen seyn lassen, seinen Vater durch eine Folge von bösen Thaten nicht zur Verzeißlung zu bringen, wenn er fürchterliche Folgen einer solchen Verzeißlung gesehen hat? Wir führen dieses bloß als Winke an, wie die Dichter heilsame Furcht erweken können. Ihnen liegt ob, die wichtigsten Vergehungen der Menschen in ihren fürchterlichsten Folgen zu schildern.

Eine heftige Furcht mit Angst verbunden, scheint eine so entseßliche

*) Od. L. IV. 9.

Leidenschaft zu seyn, daß der, welcher sie einmal gefühlt hat, den Eindruck davon nie wieder verlieren sollte. Also ist sie natürlicher Weise das beste Verwahrungsmittel gegen Vergehungen. Deswegen ist das Fürchterliche einer der wichtigsten Gegenstände der schönen Künste.

Am vorzüglichsten kann es in dem Drama erwekt werden, weil die wirkliche Vorstellung sowol der Gefahr, als des in Furcht gesetzten Menschen, der ganzen Sache den höchsten Nachdruck und das wahre Leben giebt. Hierin sind unter den Alten Aeschylus, unter den Neuern Shakespear und Crebillon vorzüglich glücklich gewesen. Wenn das Drama gar keinen Nutzen hätte, als daß es unter allen Werken der Kunst am stärksten die Furcht erweken kann, so wäre es bloß dieser Ursache halber eine höchst schätzbare Erfindung.

Die Furcht ist auch eine comische Leidenschaft, wo sie zur Unzeit aus Kleinmüthigkeit entsteht, oder aus Zaghaftigkeit übertrieben ist. Sie wird deswegen oft in der Comödie gebraucht, um den Zaghaften lächerlich zu machen; und eben dieses lächerliche kann den Zuschauer vermögen, sich gegen diese Leidenschaft zu waffnen.

F ü r s i c h.

(Dramatische Dichtkunst.)

In den Auftritten der dramatischen Schauspiele versteht man durch diese Benennung, die Reden und andre Aeußerungen, die eine handelnde Person zwar in Gegenwart anderer, aber ihnen unbemerkt und für sich allein vorbringt. Die Dichter bedienen sich dessen als eines Mittels, dem Zuschauer einiges Licht über die Verwicklung der Handlung zu geben, oder einen Auftritt etwas mehr zu beleben. Allein da es meistens etwas unnatürlich ist, weil niemand leicht zu

Regens

Gegenwart andrer für sich laut redet, zumal Sachen, die er den andern zu verschweigen hat, so muß das Für sich mit großer Behutsamkeit angebracht werden. Wenn es etwa in bloßen Gebärden besteht, die bisweilen eben so redend sind, als die Worte, so geht es leichter an, sie dem andern zu verbergen.

Die alten tragischen Dichter, welche sich am nächsten an der Natur gehalten, haben sich derselben weniger bedient, als die neuern. Im Lustspiel hat Plautus ihren Gebrauch oft übertrieben. Man sollte sie nirgend anbringen, als wo es die Nothwendigkeit schlechterdings erfordert.

Dst glauben die comischen Dichter, daß sie durch Anmerkungen, die etwa eine Nebenperson, wie ein Bedienter für sich macht, das, was eine Hauptperson sagt, lächerlich machen können! Meistentheils aber fallen diese Scenen in das Frostsige.



Von dem Für sich, oder bey Seite (aparté) im Lustspiel, handelt Cailhava, in seiner Art de la Comedie, im 27ten Kap. des 1. Theils, und nimmt es nicht allein sehr geschickt in Schutz, sondern zeigt auch eine neue, glückliche Art desselben an. Und so gar Scaliger hatte schon sich seiner, im Lustspiele (Poet. L. VI. c. 3. S. 767. Ausg. von 1581) angenommen. — Auch handelt Aubignac, im 9ten Kap. des 3ten Buches seiner Pratique du Théâtre T. I. S. 234. Amst. 1715. 8. davon. —

Fuß.

(Baufkunst.)

Derjenige Theil eines stehenden Körpers, mit welchem er auf dem Grund, der ihn trägt, aufsteht. Jeder stehende Körper, der das Ansehen eines Ganzen haben soll, muß einen von seinen übrigen Theilen unterschiedenen Fuß haben, damit man deutlich bemerken könne, daß ihm von unten

zu nichts fehle, und daß er ganz sey. Eine Säule, deren Schaft ohne Fuß auf dem Grunde steht, steht wie ein abgebrochenes Stük aus; ein Haus, das gegen den Grund keinen Fuß hat, wie wenn es in die Erde gesunken wäre. Es ist deswegen zum guten Aussehen unumgänglich nothwendig, daß ein stehender Körper einen Fuß habe; und man kann es durch keine einzige gute Regel des Geschmacks rechtfertigen, daß die griechischen Baumeister bisweilen dorische Säulen ohne Fuß gemacht haben, wie an den Tempeln des Theus und der Minerva in Athen.

Die allgemeine Beschaffenheit des Fußes an stehenden Körpern kann aus dem Grundsatz der Festigkeit hergeleitet werden. Wenn der Fuß etwas hervorsteht, und dem stehenden Körper eine etwas breitere Grundfläche macht, so steht dieser fester. Solalich ist es in der Natur unsrer Vorstellungen gegründet, daß der Fuß etwas breiter, als der über ihm stehende Theil des Körpers sey; daher kommen an den Häusern die Plinthen, an den Säulen und Pfeilern die Fußgestünfe. Die Natur hat schon die ersten Baumeister darauf geleitet. Man findet die Füße in den ältesten ägyptischen, in den gothischen, arabischen und chinesischen Gebäuden.

Es müssen aber, sowol in der Höhe des Fußes, als in seiner Ausladung, gewisse Verhältnisse beobachtet werden. Es muß da weder zu viel, noch zu wenig seyn. Wäre der Fuß so groß, daß er einen merklichen Theil des Körpers, den vierten oder fünften Theil seiner Höhe einnähme, so würde man ihn nicht bloß für den Fuß halten; denn der Kopf und der Fuß zusammen müssen bloß, als kleine Theile eines großen Körpers, erscheinen. Derowegen können beyde zusammen in einer Höhe nicht wol mehr als den fünften Theil

der

der ganzen Höhe ausmachen; da sie aber beyde noch eine merkliche Stärke haben müssen, so müssen sie auch nicht so klein seyn, daß ihre Höhe vor der ganzen Höhe des Körpers unbemerkt verschwinde, welches leicht geschehen würde, wenn beyde weniger, als den zwölften Theil des ganzen Körpers ausmachten.

Es erhellet hieraus, daß man dem Fuß nicht wohl mehr, als den zehnten oder zwölften Theil der Höhe des Körpers, und nicht wol weniger, als den 20ten oder 24ten Theil derselben geben könne. In den Säulen, wo man am meisten auf ein mit hinlänglicher Festigkeit verbundenes schönes Ansehen beflissen gewesen, trifft man die größten Füße nicht über den vierzehnten Theil, und ihr geringstes Maaß nicht über den 20ten Theil der ganzen Länge an. Ihre Ausladung aber kann aus der Höhe bestimmt werden. Wenn sie zu gering ist, so bemerkt man sie kaum; zu stark giebt sie das Ansehen der Zerbrechlichkeit. Der fünfte bis sechste Theil seiner Höhe scheint die beste Größe der Ausladung zu seyn. Die Säulenstühle haben größere Füße; denn sie machen oft den vierten oder fünften Theil der Höhe aus. Allein man kann diese Füße zugleich für die Füße der ganzen Ordnung halten. Bey einem ganzen Gebäude kann der Untersatz oder die Plinthe nicht wol kleiner, als der zwanzigste Theil der Höhe seyn.

Wenn ein Fuß ganz platt ist, so wird er die Plinthe genannt; ist er aber mit Gliedern verziert, so werden diese zusammen das Fußgesims genannt.

Fuß.

(Dichtkunst.)

Ein kleines, aus zwey, höchstens vier Sylben bestehendes Glied der Rede, welches nur einen einzigen Ac-

cent hat. Den Ursprung der Füße in jeder Rede, und die Nothwendigkeit ihrer Abwechslung für den Wohlklang, haben wir anderswo gezeigt *). Hier werden also nur die besondern Arten der Füße betrachtet.

Die Sylben sind sowol durch die Länge und Kürze der Zeit, als durch die Höhe und Tiefe des Tons, worin sie ausgesprochen werden, von einander verschieden. Die Griechen und Römer sahen bey Bestimmung ihrer Füße auf den ersten Unterschied; alle neuern Völker aber nehmen sie hauptsächlich von dem andern her. Dieser Satz verdient um so mehr einer genauen Ausführung, da er selbst von Dichtern nicht allezeit, wie es seyn sollte, in Ueberlegung genommen wird. Wir haben unsern Füßen eben die Namen gegeben, womit die Alten die ihrigen benannt haben; daher man sich insgemein einbildet, daß wir in unsrer Dichtkunst die Füße der Alten beygehalten haben.

Man muß aus allem, was wir von den ältesten Gedichten der Griechen wissen, schließen, daß ursprünglich der Vers bloß für die Musik gemacht worden, und zwar so, daß jeder Fuß einen Takt ausgemacht habe. Bey dem Takt aber ist die genaue Abmessung der Zeit das Wesentliche; daher in dem griechischen Fuß alles auf die Länge und Kürze der Sylben ankam. Zwey kurze Sylben mußten in eben der Zeit ausgesprochen werden, als eine lange, so wie in unserm Gesang zwey Viertelnoten gerade die Zeit wegnehmen, als eine halbe. Demnach kam in der griechischen Musik ursprünglich auf jede Sylbe ein Ton. Ihre Töne oder Noten waren entweder halbe oder Viertelakte, nach unsrer Art zu reden.

Wiewol sich dieses in den spätern Zeiten geändert hat, so finden wir doch, daß noch immer auf einen Fuß

des

* G. Vers.

des Verses ein Takt in der Musik genommen worden. Horaz *) sagt:

— Pollio regum

Facta canit pede ter percusso.

Wobey ein Scholiast anmerket, daß das Gedicht aus jambischen Trimetern bestanden habe, so daß jeder Jambus ein Takt gewesen. Demnach haben die Alten bey ihren Füßen bloß auf den Takt gesehen.

Bei den Neuern ist es ganz anders, ob wir gleich die Benennungen der Alten beygehalten haben, und unsre Füße nach langen und kurzen Sylben rechnen. Denn es ist offenbar, daß wir den höhern Ton eine lange Sylbe, den tiefern eine kurze nennen, ohne alle Rücksicht auf die Zeit, daher kommt es, daß unsre einsylbigen Wörter, sie seyen so lang als sie wollen, in sich ganz unbestimmt sind, und nach der Verbindung bald zu langen, bald zu kurzen Sylben gemacht werden. So sind die Wörter Macht, Kraft u. d. gl. in Ansehung der Zeit unstreitig lange Sylben; aber nach unsern Versen sind sie gleich geschickt, lange oder kurze Sylben des Fußes vorzustellen.

Es ist also eine bloße Einbildung, daß wir die Prosodie der Alten in unsrer Sprache haben. Da wir indessen die alten Benennungen auch bey uns eingeführt finden, so wollen wir sie nicht ändern, und eine lange Sylbe die nennen, worauf der Accent, oder der Nachdruck in der Aussprache liegt, eine kurze aber die, welche den Nachdruck nicht hat; ob wir gleich nicht in Abrede seyn wollen, daß auch Sylben ohne Accent gar oft nicht wol anders, als lang seyn kön-

nen, wie die letzten Sylben in den Wörtern Wahrheit, Klarheit, die wirkliche Spondeen sind.

Es geht nicht wol an, daß man mehr als drey Sylben auf einen Fuß rechne; denn wir sehen, daß in viersylbigen Wörtern schon mehrentheils zwey Accente gesetzt werden, so daß sie schon nicht mehr wie ein Fuß angesehen werden. Doch gienge dieses noch bisweilen an; aber fünfsylbige Füße sind nicht mehr möglich.

Demnach sind die Füße zweysylbig oder dreysylbig, könnten auch allenfalls viersylbig seyn. Die in unsrer Poesie am gewöhnlichsten vorkommenden Füße sind, jeder unter seinem eigenen Namen, näher betrachtet werden.

F u ß.

(Musik.)

Da der Gesang einen noch genauer abgemessenen Gang hat, als der Vers, so hat er auch seine Füße. Eigentlich ist jeder Takt ein Fuß; daher in der Musik die Füße in zwey Hauptgattungen eingetheilt werden, nämlich die, die eine gerade Anzahl Sylben haben, und die, die eine ungerade Anzahl haben *). Aber da in der Dichtkunst nur zweyerley Gattungen Sylben sind, lange und kurze, so hat die Musik mancherley lange und auch mancherley kurze Sylben; daher sie eine weit größere Mannigfaltigkeit der Füße hat, als die Dichtkunst. Die nähere Betrachtung der Füße in der Musik wird im Artikel Takt vorkommen.

*) Serm. 1. 1. 6.

*) S. Takt.


G.

G.

(Musik.)

Mit diesem Buchstaben wird in Deutschland die achte Sayte unsers heutigen Tonsystems, oder der fünfte diatonische Ton desselben bezeichnet, der nach der ehemaligen Art G sol re ut genannt wird. Die Länge dieser Sayte, wenn C mit 1 bezeichnet wird, ist $\frac{2}{3}$, so daß sie die reine Quinte von C ist.

Als Grundton betrachtet, hat diese Sayte auch ihre diatonische Tonleiter in der harten und weichen Tonart, und wird alsdenn als Hauptton G dur oder G mol genannt. Die Tonleitern beyder Arten sind im Artikel Tonart angezeigt. Nach den alten Tonarten ist G dur die Mixolydische Tonart.

G. Ist auch einer der drey Schlüßel, die auf dem Notensystem die Ordnung der Töne anzeigen, und wird nun insgemein durch dieses Zeichen  angedeutet, welches in

Deutschland und Italien insgemein auf die zweyte Linie von unten, in Frankreich aber auf die unterste gesetzt wird.

Galerie.

(Baukunst.)

So nennt man in großen Gebäuden die Zimmer, die in Absicht auf ihre Breite oder Tiefe sehr lang sind, und als Spazierlauben, oder auch als Durchgäuge gebraucht werden. In großen Pallästen vertreten solche Galerien einigermaßen die Stellen der

Säulenlauben, welche die reichen Römer neben ihren Pallästen und Lusthäusern, zum Spazieren anzulegen pflegten, und die sie Porticos nannten.

Es gehört zur Lebensart der Großen, daß in ihren Pallästen solche Galerien seyen, deren sich zahlreiche Gesellschaften wie eines Spazierganges bedienen können. Deswegen geschieht es auch, daß solche Galerien zum Zeitvertreib mit mancherley Werken der Kunst ausgeziert sind. Dieses hat ohne Zweifel zu der besondern Bedeutung dieses Wortes Gelegenheit gegeben, die im nächsten Artikel vorkommt.

Galerie.

(Zeichnende Kunst.)

Ein Saal oder auch eine Folge von Zimmern und Sälen, in denen Gemälde und Werke der bildenden Künste aufbehalten werden. Kleinere Sammlungen solcher Werke, die ebenfalls auch reiche Privatpersonen haben können, werden Cabinetter genannt, weil insgemein ein einziger und auch wol ein mittelmäßiges Zimmer oder Cabinet dazu hinreicht; aber nur große Herren, deren Palläste, als der Mittelpunkt, wo alle Werke der schönen Künste versammelt werden, anzusehen sind, haben Galerien, in denen große Werke aus allen berühmten Kunstschulen zu sehen sind.

Von diesen Galerien ist die Florentinische, die Cosmus II. Herzog von Florenz und nachher Großherzog von Toscana, angelegt hat, die berühmteste

teste und die wichtigste. In Deutschland sind die Galerien von Wien, Dresden, Düsseldorf und Sans-Souci die berühmtesten.

Vergleichen Galerien sind für die zeichnenden Künste, was die öffentlichen Bibliotheken für die Gelehrsamkeit: Schätze zum öffentlichen Gebrauch der Künstler. Sie müssen deswegen den Künstlern und Liebhabern zum Studiren beständig offen stehen. In dieser Absicht aber sollten sie auch nach einem besonders dazu entworfenen Plan angelegt seyn, nach welchem jeder Theil der Kunst sein besonderes Fach hätte. Ein Theil müßte der Zeichnung; einer der Zusammensetzung; ein anderer der Haltung u. s. f. gewidmet seyn.



(*) Nachrichten von verglichen Galerien, und zum Theil auch Abbildungen von den, darin befindlichen Gemälden, liefern: von der, von H. Sutzer besonders gedachten Florentinischen: 1) Saggio storico della real Galleria di Firenze, di Giuf. Bencivenni, Fir. 1778. 8. 2 B. (welchem zu Folge diese Galerie, außer 1194 Bildnissen, noch 1100 andre Gemälde enthält.) 2) La real Galleria di Fir. accresc. e riordinata di S. A. R. l'Archiduca di Toscana, Fir. 1782. 8. 3) La Galerie de Florence, f. 155 Bl. 4) Pitture del Salone imper. del Palazzo di Firenze . . . Fir. 1751. f. 26 Bl. 5) Azione gloriose degli Uomini illustri Fior. espresse co' loro ritratti, nelle volte della real Galleria di Fir. Fir. f. 52 Bl. 6) Museo Fiorent. che contiene i ritratti de' Pittori . . . Fir. 1752. 1762. f. 4 B. überh. 220 Bl. 7) Disegni della Galleria di Fir. de div. Maestri, intagl. di Andr. Scacciati, stamp. all'acquarella, Fir. 1766 u. f. fol. überh. 41. Bl. 8) Eine Sammlung von 72 Bl. f. welche einige der vorzüglichsten Gemälde der Galerie darstellt, auf Veranlassung Leopold des 2ten in Apr. ge-

stoßen. — Galleria Medicea, Fl. 1788. f. (Wie viel Blätter davon heraus sind, weiß ich nicht.) — Von der Königlich Französischen: 1) Deser. des tableaux du Palais royal . . . Par. 1727. 8. von Du Bois de St. Gelais. 2) Catalogue raisonné des tableaux du Roi avec un Abrégé de la vie des Peintres . . . conteant l'Ecole Florent. Rom. Venit. et de Lombardie, p. Mr. Lepicie, Par. 1752-1758. 4. 2 B. 3) Catalogue des Tableaux du Cabinet du Roi au Luxembourg, Par. 1751. 12. Verm. 1761. 12. und eben diese Gemälde, gest. von Gessard, 1764. f. 3) Prem. Partie des Tableaux du cabinet du Roi, Par. 1677. f. 22 Bl. Verm. 1679. f. 38 Bl. 5) Galerie du Palais Royal, gr. d'après les tabl. des différentes écoles qui la composent, avec un abrégé de la vie des Peintres, et une description histor. de chaque tableau, p. Mr. l'Abbé Fontenai, P. 1784 u. f. f. bis jetzt 23 Lagen, jede von 6 Bl. — Von der Königl. Spanischen: An accurate and descriptive Catalogue of the Paintings in the Kings of Spain Palace at Madrid, with some accounts of the pictures in Buen-Rutiro, by Rich. Cumberland, L. 1787. 12. Auch gehört, in gewisser Art noch, hieher: Description de las ecc. Pinturas del R. Monasterio de S. Lorenzo del Escorial, p. Fr. de los Santos f. I. et a. f. Mad. 1667. 1681. f. mit Kupf. Engl. Lond. 1759. 4. — Von der Königl. Schwedischen: Besch. der Gemälde-samml. des K. v. Schweden, in der großen Galerie des Stockholmer Schlosses, in dem 45ten Bd. S. 14. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. ein Anfang zu dieser Beschreibung. — Von der Bräusler des Erzherz. Leopold: Dav. Teniers . . . Theatr. Pictor. in quo exhibentur ipsius manu delineatae ejusque cura in aes inc. picturae archet. ital. quas Archidux in Pinacothec. suam Bruxellis collegit. Antv. 1660. f. Ebenb. 1684. f. und mit dem Titel: Le grand Cabinet des tabl. de l'Archid. Lec-
p. d

pold . . . Amst. 1755. f. 246 Bl. (Die Sammlung selbst ist übrigens zerstreut.) — Von ehemahligen K. Sammlungen in England: 1) Catal. or Descript. of King Charles's the first Pictures . . . Lond. 1758. 4. (von Vertue.) 2) A Catal. of the Collection of Pictures, belonging to King James II. to which is added a Catal. of the pictures of the late Queen Caroline, L. 1758. 4. 3) Six of H. Majesty's Pictures, drawn and engr. from the originals of P. Veronese, Iac. Tintoretto, Old Palma, Jul. Romano and Andr. Schiavone in the R. Galleries of Windsor and Kensington. By . . . S. Gribelin, Lond. 1712. Gr. Q. 6 Bl. Auch gehört hieher noch der Rec. des Desseins de Guercain, f. 82 Bl. von Bartolozzi gest. als deren Originale sich noch in der gegenwärtigen Samml. des K. von England befinden. — Von der K. K. zu Wien: 1) Verzeichn. der Gemälde der K. K. Bildergallerie in Wien, verf. von Christ. v. Mechel, Wien 1783. 8. (Sie besteht aus 1300 Gem.) 2) Betracht. über die K. K. Bildergallerie zu Wien, Breg. 1785 (worin die vermeintlichen Grundsätze, nach welchen dergleichen Gallerien anzuordnen sind, angegeben werden.) 3) Nassonnirtes Verzeichn. von der Bildergallerie in Wien, von Hier. Niegler, Wien 1786. 8. 4) Eine, von J. Manul, in schwarzer Kunst gestochene Samml. von 31 Bl. f. 5) Theatrum artis pictor. quo tabulae depictae, quae in Caes. Vindobon. Pinacotheca servantur, leviori caelatura exhibentur, ab Ant. Ios. de Prenner, Vien. 1728-1733. fol. 4 Th. und 166 Bl. worunter 6 Dubletten. 6) Prodomus seu praecamb. lumen reserrati portent. magnificentiae. Theatri, quo omnia ad Aulam Caes. et Reg. C. Maj. recondita artificior. et pretiositat. decorata . . . aeri sunt incisa . . . a Fr. de Stampart et Ant. de Prenner, V. 1735. f. 30 Bl. welche die damahlige Einrichtung der Gallerie darstellen. — Von der Gallerie zu Dresden: 1) Catal. des

tabl. de la Gal. Elect. de Dresde, Dresd. 1765. 8. (Der darin verzeichneten Gemälde sind 1346; ihre Anzahl beläuft sich aber weit höher. 2) Rec. d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Gal. R. de Dresde. Dr. 1753. f. 4 Th. 100 Bl. (Vergl. mit dem 4ten Bde. der Bibl. der sch. Wissensch. und den Nachr. von Künstlern und Kunstfachen, B. 1. S. 177 u. f. — Von der K. Preussischen zu Berlin: 1) Beschreibung der Gem. welche sich in der Bildergallerie . . . im K. Schlosse zu Berlin befinden, von J. G. Puhmann . . . Berl. 1790. 8. (der Gem. sind 268.) 2) Eine, von G. Dartsch gestochene Sammlung von 25 Bl. — Von der K. Preussischen zu Sans-Souci: 1) Deser. de la Galerie et du Cabinet du Roi à Sans Souci, p. Matth. Oesterreich, Potsd. 1764. 1770. 8. Deutsch, Berl. 1770. 1773. 8. 2) Eine Samml. von einigen 20, nach darin bestd. Gemälden, gestochenen Blättern, deren Verzeichn. sich unter andern in den Nachr. von Künstlern und Kunstfachen, B. 2. S. 80 findet. — Von der zu Salzbadlen: 1) Verzeichn. der Herzogl. Bildergallerie zu Salzbadlen, Vrsch. 1776. 8. Frsch. ebend. 1776. 8. 2) Artis in Valle Sallina Theatr. exhib. elegant. . . pict. quas. . . Antonius Uldarius, D. B. collegit. . . I. W. Heckenauer del. et sc. Guelph. 1710. f. 18 Bl. — Von der zu Schleissheim: Beschreibung der churfürstl. Bildergallerie in Schleissheim, Münch. 1775. 8. — Von der zu Düsseldorf: 1) Designation exacte des Peint. prec. qui sont en grand nombre dans la Galerie . . . à Düsseldorf, p. Ger. Ios. Karfch, 1719. 12. 2) Catal. des tableaux qui se trouvent dans les Gal. du Palais . . . à Düsseldorf. Manh. 1760. 8. 3) Galerie Elector. de Düsseldorf ou Catal. raisonné et figuré de ses tableaux . . . dans une suite de XXX pl. cont. 365 petites estamp. gr. d'après ces mêmes tabl. p. Chr. de Mechel, Basle 1778. 8. fol. 2 B. 4) Rec. de Des.

Dessins . . . tir. de l'Aché. de Dusseldorf. 1784. u. f. f. 3 Liefer. überh. 144 Bl. wovon 100 nach italienischen Meistern und 44 nach La Fosse sind. 5) Collection of fifty Etchings by H. Selke and M. Billinger after the most celebrated Paintings at Dusseldorf. 1787. f. 6) Ein Verz. der bisher herausgekommenen Kupfert. nach Gemälden der kurfürstl. Gallerie in Düsseldorf, in J. G. Meusels Miscell. artistischen Inbaltos, Heft 29. S. 297. — — Privatsammlungen in Italien: Raccolta di Stampe rappresent. i Quadri più scelti dei S. March. Gerini, T. I. Fir. 1759. f. 40 Bl. (Ob die Fortsetzung erschienen ist, weiß ich nicht.) — Deser. de' Cartoni dis. da Carlo Cignani, e de' Quadri dip. da S. Ricci, poss. dal S. Giuf. Smith, Ven. 1749. 4. — Besch. der Groß. Algarotischen Gemälde und Zeichnungsgallerie in Venedig, Ausg. 1780. 8. — Rac. di Quadri i più eccellenti che si trovano nelle Gallerie e palazzi di Firenze . . . Fir. 1779. f. (Wie viel Blätter fertig geworden sind, weiß ich nicht.) — — In Frankreich: Les Peint. de Ch. le Brun et d'Eustache le Sueur, qui sont dans l'Hotel du Châtelier . . . dess. p. Bern. Picart . . . Par. 1740. f. 37 Bl. (ohne die archit. Abbildungen) worunter aber auch die Gallerie de l'Apotheose d'Hercule von le Brun mit 17 Bl. befindlich ist. — Rec. d'Estampes d'après les plus beaux tableaux, et d'après les beaux dessins, qui sont en France . . . Par. 1729-1737. f. 2 Th. 182 Bl. und 1746. f. 2 Th. mit einigen Veränderungen, und derjenige Theil derselben (45 Bl.), deren Original in der Gemäldesamml. des Herzogs von Orleans ist, mit dem Titel, Rec. d'Estampes d'après la Gallerie du Palais Royal. (Dieses Werk gehört nur in so fern hieher, als es gewöhnlich das Cabinet de Crozat heißt, denn die darin abgebildeten Gem. und Zeichnungen sind nie an einem Orte zusammen gewesen. Die eigentliche Samml. des Crozat hat Marlette, unter dem Titel: Descript. sommaire des dessins des grands Maitres d'Italie, des Pays-bas et de France, du Cab. de Mr. Crozat, P. 1741. 8. beschrieben.) — Rec. d'Estampes d'après les tableaux des Peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-bas, et de France, qui sont dans le Cabinet de Mr. Bayer d'Aiguilles . . . gr. p. I. Coelemans, . . . Par. f. 104 Bl. Mit einigen Vermehrungen und Veränderungen 1744. 118 Bl. — Catal. des . . . tabl. dessins . . . de feu Mr. le C. de Venise, P. 1759. 8. und Rec. d'Estampes gr. d'après les tabl. du C. de Venise, f. 91 Bl. — Catal. d'un Cabinet de . . . tableaux . . . p. MM. Helle et Glomy, P. 1752. 12. — Cat. du Cabinet . . . du D. de Tallard, Par. 1756. 12. — Cat. raisonné des tabl. dess. et estamp. des meilleurs Maitres d'Italie, des Pays-bas, d'Allemagne, d'Angleterre et de France, qui composent différens cabinets, p. P. Remy, Par. 1757. 8. — Cat. histor. du Cab. de Peinture . . . franc. de Mr. de la Live de Jully . . . P. 1764. 8. (Der Gemälde sind 125.) — Cat. rais. des tableaux . . . de Mr. de Julienne, p. P. Remy, Par. 1767. 12. — Cat. raisonné des tableaux . . . qui composent le cabinet de feu Mr. Gaignat, p. P. Remy, P. 1768. 8. — Auch sind noch, aus der Gemäldesammlung des H. v. Choiseul und des H. v. Praslin, verschiedene Gemälde in Kupfer gebracht worden. — — In Holland: Variat. Imagin. a celeberrimis artific. pict. caelaturae . . . apud Ger. Reust. . . Amstel. f. 34 Bl. — Cat. du rare et prec. Cabinet de tableaux des meilleurs maitres Holland. de même que des dessins des plus fameux Maitres de feu Mr. H. de Waelaven, Amst. 1765. 8. — — In England: Descriz. delle Pitture . . . nella Villa di Mil. Pembroke, Fir. 1754. 12. (Das engl. Original dieser Schrift, von Rich. Cowbro, erschienen 1751. ist mir nicht bekannt.) New Descript. of the Pictures . . . at the Earl of Pembroke's

maire des dessins des grands Maitres d'Italie, des Pays-bas et de France, du Cab. de Mr. Crozat, P. 1741. 8. beschrieben.) — Rec. d'Estampes d'après les tableaux des Peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-bas, et de France, qui sont dans le Cabinet de Mr. Bayer d'Aiguilles . . . gr. p. I. Coelemans, . . . Par. f. 104 Bl. Mit einigen Vermehrungen und Veränderungen 1744. 118 Bl. — Catal. des . . . tabl. dessins . . . de feu Mr. le C. de Venise, P. 1759. 8. und Rec. d'Estampes gr. d'après les tabl. du C. de Venise, f. 91 Bl. — Catal. d'un Cabinet de . . . tableaux . . . p. MM. Helle et Glomy, P. 1752. 12. — Cat. du Cabinet . . . du D. de Tallard, Par. 1756. 12. — Cat. raisonné des tabl. dess. et estamp. des meilleurs Maitres d'Italie, des Pays-bas, d'Allemagne, d'Angleterre et de France, qui composent différens cabinets, p. P. Remy, Par. 1757. 8. — Cat. histor. du Cab. de Peinture . . . franc. de Mr. de la Live de Jully . . . P. 1764. 8. (Der Gemälde sind 125.) — Cat. rais. des tableaux . . . de Mr. de Julienne, p. P. Remy, Par. 1767. 12. — Cat. raisonné des tableaux . . . qui composent le cabinet de feu Mr. Gaignat, p. P. Remy, P. 1768. 8. — Auch sind noch, aus der Gemäldesammlung des H. v. Choiseul und des H. v. Praslin, verschiedene Gemälde in Kupfer gebracht worden. — — In Holland: Variat. Imagin. a celeberrimis artific. pict. caelaturae . . . apud Ger. Reust. . . Amstel. f. 34 Bl. — Cat. du rare et prec. Cabinet de tableaux des meilleurs maitres Holland. de même que des dessins des plus fameux Maitres de feu Mr. H. de Waelaven, Amst. 1765. 8. — — In England: Descriz. delle Pitture . . . nella Villa di Mil. Pembroke, Fir. 1754. 12. (Das engl. Original dieser Schrift, von Rich. Cowbro, erschienen 1751. ist mir nicht bekannt.) New Descript. of the Pictures . . . at the Earl of Pembroke's

House at Wilton, by I. Kennedy, L. 1758. 8. Verm. Sal. 1769. 4. mit 25 St. *Aedes Pembrochianae, or a Crit. Account of the . . . Paintings of Wilton-house . . .* by Richardson, L. 1774. 8. — *Descript. of the Pictures at Houghton-Hall in Norfolk*, by Hor. Walpole, L. 1752. 4. — Die ganze Sammlung, welche nach Rußland gekommen ist, von den besten Meistern gestochen, ist von J. Bovydel herausgegeben worden, und hat der Ankündigung nach, aus 216 Bl. bestehen sollen. — *Catal. of the curious Collect. of Pictures of Ge. Villiers D. of Buckingham*, in which is included the valuable collect. of P. P. Rubens . . . a *Catal. of S. Pet. Lely's capital Collect. . .* Lond. 1759. 4. — A *descript. Catal. of a Collect. of Pictures sel. from the Roman, Florent. Lombard, Vener. Neapol. Flemish, French and Spanish Schools . . . collected . . .* by Rob. Strange . . . Lond. 1769. 8. — Von der Sammlung des Grafen Derby zu Knowsley sind 1721-1730 von H. Winstanley 20 Gem. f. in Kupfer gebracht worden. — *Liber veritatis, or a Collection of two hundred Prints after the Original designs of Claude Lorrain*, in the Possession of the Duke of Devonshire, f. 200 Bl. — In Deutschland: *Rec. d'Estampes, gr. d'après les tableaux de la Gall. et du Cabinet du C. de Bruhl . . .* Dresd. 1754. f. 50 Bl. — *Rec. de quelques desseins . . . tirés du Cab. de Mr. le C. de Bruhl*, Dresd. 1752. f. von M. Oesterreich. — *Descriz. completa di tutto ciò che ritrovasi nella Galleria di Pittura e Scult. del . . . Princ. di Lichtenstein . . .* da Vinc. Fanti, Vien. 1767. 4. Auch sind verschiedene Gemälde aus dieser Gallerie in Kupfer gebracht. — Ein Verz. der Gemälde zu Pommersfelde 1719. f. Ansp. 1774. 8. (das aber nicht brauchbar ist. S. Fr. Nicolai Reise, B. 1. S. 161 u. f. Dritte Aufl. — *Historische Erklärung der Gemälde, welche H. Gottfried Winkler in*

Leipzig gesammelt hat, Leipz. 1768. 8. von H. Kreichauf — *Verz. der Originalgem. des Banq. Ericken, v. M. Oesterreich*, Berl. 1761. 4. — *Beschreibung des Cabinet's von Gemälden des H. Jos. Gottl. Stein*, ebend. 1763. 4. Des H. Dan. Stenglin (zu Hamburg) . . . *Samml. von ital. holl. und deutschen Gem. durch Matth. Oesterreich*, Berl. 1763. 4. — *Verz. der Gemälde des H. Kammerh. v. Wallmoden (nebst einem Schr. an H. v. Hagedorn)* Leipz. 1779. 8. — *Catal. des tabl. qui se trouvent dans la Collect. de feu Mr. Schwalbe à Hambourg*, Leipz. 1780. 8. —

Noch werden, mit dem Namen von Gallerie diejenigen Reihen von Gemälden bezeichnet, welche von Einem Meister, auf den Wänden von Schlössern, Pallästen, u. d. gemahlt worden sind. Die wichtigsten, in Kupfer gehobenen, mögen also hier stehen: Die Gallerie des Pallastes Farnese, gem. von Ann. Carracci, gest. 1) von E. Cefso 41 Bl. 2) von M. Aquila, 25 Bl. 3) von Jacq. Chereau, 38 Bl. 4) von Jacq. Belli, 31 Bl. 5) von Poilly, 40 Bl. 6) von Mr. Kraus im Kleinen, 25 Bl. — *Imagines Farnesiani Cubiculi*, von ebend. Künstler, gest. von Aquila, 13 Bl. — *Gallerie peinte dans le Palais des S. Favi*, von den drei Carracci's, gest. von Giul. Mar. Mitelli, 21 Bl. — *Il Claustro di S. Michele in Bosco di Bologna*, dipinto dal fam. Lodov. Carracci e da altri maestri . . . *Descr. dal S. C. Carlo Cef. Malvasia e ravv. . . con l'elaborato disegno ed intagl. del S. Giac. Giovanni . . .* Bol. 1696. f. 20 Bl. und von Fabri und Pamphili gest. mit einer Beschreibung von Zanotti 1776. f. 47 Bl. — Die Gemälde in dem Pallast Magnani zu Bologna, von den Carracci's gem. und von Le Pautre, Chatillon, u. a. m. gest. 1659. f. 15 Bl. — *Le Picture di Pellegri Tibaldi e di Nic. Abbate, esistenti nell' Instituto di Bologna descr. da Giamp. Zanotti . . .* Ven. 1756. f. überh. 44 Bl. — *Pittura Franc. Albani, in Aede Verosopia sculpt.*

sculpt. a Hier. Frezza 1704. f. 17 Bl.
 — Die Gallerie im Palazzo Pamphili zu Rom, gem. von Piet. Veretino di Cortona, gest. von C. Cefso, f. 15 Bl. Von G. Audran, f. 16 Bl. — Von Chr. Kolb, Augsb. 16 Bl. — Die Gallerie im Palazzo Sacchetti ebend. gem. von ebend. und gest. von Sil. Carocci, f. 8 Bl. Von Ger. Audran, 1668. f. 3 Bl. — Heroicae virtutis Imag. Florentiae in aedibus magni duc. Etruriae, in tribus cameris Jovis, Martis et Veneris, von ebend. Künstler, und gest. von Bloemart, Simon, Blondeau, u. a. m. Rom 1691. f. 25 Bl. — — La grande Gallerie de Versailles et les deux Salons, qui l'accompagnent, peinte p. Ch. le Brun, dess. p. J. B. Massé, gr. p. les meilleurs Maîtres, Par. 1752. f. überh. 52 Bl. Auch ist eine besondere Explicat. des Tabl. de la Gal. de Versailles, p. Mr. Rainfant, P. 1687. 4. vorhanden. — La petite Galerie d'Apollon au Louvre, peinte p. Ch. le Brun, gr. p. Sim. Renard de St. André f. 41 Bl. — Die Gallerie de l'Apotheose d'Hercule in dem Hotel Châtelet ist bereits vorher angezeigt. — La Gallerie du Palais de Luxembourg, peinte p. P. P. Rubens, Par. 1710. f. 24 Bl. — u. u. a. m.

G a n z.

(Schöne Künste.)

Man nennet dasjenige Ganz, von dem kein Theil abgebrochen, oder was nicht selbst ein Theil einer andern Sache ist. Nach diesem Begriff ist ein Gegenstand ganz, dessen Schranken überall so bestimmt sind, daß jeder hinzugesetzte Theil etwas fremdes und überflüssiges, jeder davon genommene aber einen Mangel anzeigen würde. So ist ein Dreyeck, ein Zirkel, oder jede einen Raum einschließende Figur ein Ganzes, weil ihr Umriß den Raum völlig begränzt oder einschließt, so daß alles, was man hinzusetzen wollte, außer dem

Raum läge, hingegen jeder von dem Umriß weggenommene Theil sogleich einen Mangel anzeigen würde. Eine gerade Linie hingegen ist nichts Ganzes; man kann sie nach Belieben verlängern oder verkürzen, das ist, Theile hinzusetzen und davon nehmen, ohne den Begriff des Ueberflusses oder des Mangels zu erweken: sie ist kein Ganzes, weil ihre Schranken nicht bestimmt sind.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß zweyerley Bedingungen erfordert werden, um einen Gegenstand zu einem Ganzen zu machen; nämlich eine ununterbrochene Verbindung der Theile; und eine völlige Begränzung des Gegenstandes. Durch die Verbindung werden die Theile in einen Gegenstand zusammengefaßt, und durch die völlige Beschränkung wird dieser Gegenstand ganz. Verschiedene neben einander gesetzte Punkte erscheinen nicht als Ein Gegenstand; sobald man aber durch alle Punkte eine Linie zieht, und sie dadurch verbindet oder zusammenhängt, so machen sie nun eine Linie, oder einen Weg aus; ist sind sie Lines, aber darum kein Ganzes. Ist aber diese Linie am Anfang und Ende begränzt, so wird sie zu einem Ganzen. Folgende lateinische Buchstaben A, T, I, werden in der Römischen Schrift so bezeichnet. A, T, I. Keiner dieser letztern Buchstaben ist ein Ganzes, weil die Striche keine Begränzung, das ist, weder Anfang noch Ende haben; man kann jeden verlängern oder verkürzen, ohne das geringste in seiner Art zu ändern. Dieses kann man mit keinem der lateinischen Buchstaben thun, weil jeder Strich darin seine Begränzung hat. Darum sieht man, daß sie ganz sind, welches man an den Römischen nicht sieht.

Aristoteles hat schon angemerkt *), daß das Unbeschränkte nicht annehm-

*) Rhetor, I. 3. c. 8.

nehmen, ja sogar nicht begreiflich seyn. Der Grund ist offenbar; denn der Mangel der Begrenzung hindert uns, einen bestimmten Begriff von der Sache zu haben; wir können nicht wissen, was sie seyn soll. Da wir also nicht urtheilen können, ob sie das ist, was sie seyn soll, so kann sie auch nicht gefallen. Und hieraus erhellt, daß jedes Werk der Kunst ein wahres Ganzes seyn müsse, weil es sonst nicht gefallen könnte. Darum gehört die Betrachtung derjenigen Eigenschaften der Gegenstände, wodurch sie zum Ganzen werden, in die Theorie der Künste.

Wir wollen also die schon entwickelten allgemeinen Begriffe nun auf die Werke der Kunst anwenden. Es gehören zwey Eigenschaften dazu, daß ein Werk der Kunst ein Ganzes werde: Verbindung oder Vereinigung der Theile, und völlige Beschränkung; aus jener entsteht die Einheit, die schon an einem andern Ort in Betrachtung gezogen worden *); aus dieser die Vollständigkeit. Ein Gegenstand bekommt seine eigene Beschränkung, wodurch er als etwas für sich bestehendes angesehen, und nicht bloß für einen Theil von etwas andern gehalten wird, auf zweyerley Weise. Erstlich dadurch, daß er außer aller Verbindung mit andern Dingen gesetzt wird; und hernach, daß er seine merckliche oder sichtbare Begrenzung hat.

Im strengen philosophischen Sinn macht nur die Welt ein wahres Ganzes; jedes in der Welt vorhandene Einzelne aber ist ein Theil, der für sich nicht bestehen, auch nicht einmal erkannt werden kann. Aber ein so metaphysisches Ganzes darf ein Werk der Kunst nicht seyn. Die Gegenstände werden da nie in allen ihren metaphysischen Verhältnissen und Verbindungen, sondern allemal nur aus einem einzigen Gesichtspunkte be-

*) S. Einheit.

trachtet: also ist es genug, daß sie in Rücksicht auf denselben ein Ganzes seyen. Wenn man also nur für den besondern Gesichtspunkt, aus welchem ein Gegenstand angesehen wird, außer ihm zu völliger Kenntniß der Sache nichts nöthig hat; wenn gar alles vorhanden ist, was zur besondern Absicht des Künstlers dienet: so ist sein Gegenstand hinlänglich von der Masse der in der Welt vorhandenen Dinge abgerissen, um für sich ein Ganzes auszumachen.

Man kann die Aufmerksamkeit so stark auf einen Theil richten, daß man das Ganze, dem er zugehört, kaum gewahr wird. So geschieht es, daß in einer Reihe von Regenten ein vorzüglich großer Fürst sich so sehr auszeichnet, daß man seine Vorgänger und Nachfolger aus dem Gesichte verliert. Wenn also der Künstler seinen Gegenstand interessant zu machen, und unsre Aufmerksamkeit ganz auf ihn zu lenken weiß, so löset er ihn dadurch von dem Ganzen, dem er zugehört, ab, und kann ihn selbst leicht zu einem Ganzen machen.

Die Geschichte der Aufopferung der Iphigenia ist ein Theil der Geschichte des trojanischen Krieges; dieser ist ein Theil der Geschichte der alten Griechen und Asiaten, die wieder ein Theil der allgemeinen Geschichte der Menschen ist. Der Dichter, der diesen einzelnen kleinen Theil der Geschichte als ein besonderes Ganzes vorstellen will, muß die Aufmerksamkeit von allen Dingen, womit die Aufopferung der Iphigenia zusammenhänget, abwenden, und sie als eine an sich selbst sehr wichtige Sache vorstellen. Deswegen soll er nicht vom trojanischen Krieg, von den Ursachen desselben, von den Zurüstungen dazu, sondern so gleich von der Hauptsache sprechen, und uns den Agamemnon in der äußersten Verlegenheit zeigen, damit wir gereizt werden, diese Verlegen-

legenheit recht zu fühlen und den Ausgang der Sache zu beobachten. Kann er dieses thun, so sehen wir diesen einzigen Umstand des trojanischen Krieges als die Hauptsache an.

In dieser nothwendigen Absonderung des Stoffs von der Hauptmasse, dabon er nur ein Theil ist, liegt der Grund der Regel, die man den epischen und dramatischen Dichtern vorschreibt, gleich mitten in ihre Materie hineinzutreten, und nicht weit auszuholen. Denn durch Befolgung dieser Regel vereinigen sie sogleich unsre Aufmerksamkeit auf das, was wir als eine für sich bestehende Sache ansehen sollen. Eben diese Wirkung hat auch die Ankündigung, wenn sie nur nicht zu allgemein, sondern kräftig und interessant genug ist, unser ganzes Gemüthe zu Betrachtung der einen Sache, warum es nun zu thun ist, gleichsam zu bestimmen*).

Jedes gute Werk, sowol der redenden als der zeichnenden Künste, zeigt die Veranstellung, wodurch sein Inhalt als ein für sich bestehender Stoff, der ein Ganzes ausmacht, erscheint. Jeder Mahler den irgend einiger Ueberlegung ordnet sein Gemälde so, daß das Auge bey dem ersten Blick auf die Hauptsache falle, und dieses als den Mittelpunkt ansehe, auf den sich alle Vorstellungen vereinigen sollen. Darum ist auch nur in der Hauptgruppe jedes Einzel, sowol in Zeichnung, als Beleuchtung, auf das genaueste ausgeführt; da alles übrige, nach dem Grad der Entfernung von der Hauptsache, immer allgemeiner und unbestimmter wird, damit die Aufmerksamkeit nie besonders darauf falle. Eben so zeichnet auch der Redner und der Dichter nur das, was zum Wesentlichen

des Inhalts gehört, in den kleinsten Theilen aus, damit alles übrige sich aus dem Gesicht entferne, das entlegenste aber gleichsam verschwinde, und ringsherum seine Gränzen habe. Wer von einer Anhöhe eine nahe Stadt überseht, dem kommt sie nicht als ein Theil einer ganzen Provinz, noch die Provinz als ein Theil des ganzen Landes vor; vielmehr verschwinden alle einzelne Theile der Gegend, so wie sie sich der Stadt entfernen, allmählig, daß man die äußersten gar nicht mehr gewahr wird, und diese Stadt mit ihrer umliegenden Gegend, als einen von dem Erdboden ganz abgesonderten Gegenstand, als ein Ganzes betrachtet. Diese eigene von allen andern Dingen unabhängige Existenz muß jeder Stoff eines Kunstwerks haben. Der Künstler, dem es an Verstand und Geschmak nicht fehlet, wird in den hier vorgetragenen Anmerkungen Licht genug finden, um zu sehen, wie er die Absonderung seiner Materie zu bewirken habe. Wir thun nur dieses noch hinzu, daß die Sorge, den Stoff des Werks als ein für sich bestehendes Ganzes darzustellen, ein sehr wichtiger Theil der Arbeit des Künstlers sey. Die Wirkung der Werke der Kunst auf unser Gemüthe ist allemal dem Grad der Aufmerksamkeit angemessen, womit wir es betrachten. Was aber nicht als ein für sich bestehendes Ganzes, sondern als ein Theil eines weit größern Ganzen erscheint, kann unsre Aufmerksamkeit nie ganz haben. Man kann hierin nie zu viel thun. Wer die Heldenthat der Spartaner an dem Paß Thermopyla zum Stoff eines Gedichts gemacht hat, thut nicht zu viel, wenn er das unabsehbare persische Heer und selbst den ganzen persischen Krieg so vorstellt, daß das kleine Heer der Spartaner immer, als die einzige Hauptsache,

*) E. Anfang und Ankündigung.

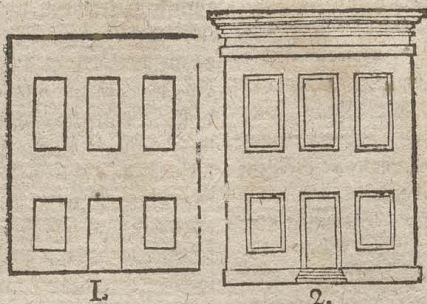
erscheinet. Dieses sey von der Absonderung des Stoffs gesagt.

Nun soll er auch zweitens seine merkliche oder sichtbare Begrenzung, seinen Anfang und sein Ende haben. Für die Werke redender Künste ist schon anderswo gezeigt worden, was dieses auf sich habe und wie es ins Werk zu richten sey *). Was an verschiedenen Orten dieses Werks vom Anfang und Ende, vom Eingang und dem Beschluß ganzer Reden und ganzer Gedichte gesagt worden, braucht hier nicht wiederholt zu werden. Also bemerken wir nur noch, wie in den redenden Künsten auch die kleinern Theile, wenn sie gleich unzertrennlich mit dem Ganzen verbunden sind, doch für sich wieder kleinere Ganze machen, die ebenfalls ihren Anfang und ihr Ende haben. Jede Periode der Rede, jedes Glied, so gar meist jedes Wort macht wieder ein kleineres Ganzes aus **). Also müssen in einer Priode die Worte, und in einem Worte die Sylben, so geordnet seyn, daß das Ohr den Anfang und das Ende empfinden könne. In den Perioden wird dieses durch den rednerischen Accent und den Numerus, in den Worten durch den grammatischen Accent bewirkt. Die Periode, die ein Ganzes machen soll, muß nothwendig so eingerichtet seyn, daß die Stimme des Redenden im Anfang desselben entweder voll eintreten, eine Weile sich volltönend erhalten, und dann allmählig wieder sinken, und zuletzt

einen merklichen Fall oder Schluß machen könne; oder, wenn das Vorhergehende mit voller Stimme geschossen worden, daß nun in einer neuen Periode die Stimme allmählig steigen, und dann auf der andern Hälfte wieder fallen könne. Eben dieses hat auch in einzeln Wörtern statt, die ohne die verschiedenen Accente sich nie von einander ablösen würden. Diese Ablösung geschieht entweder dadurch, daß der Accent auf der ersten Sylbe liegt, da die andern ohne Accente sind; oder auf der vorletzten, wenn die vorhergehenden keinen haben. Durch eine kluge Wahl solcher Worte, die, nachdem es der Zusammenhang erfordert, den Accent bald im Anfang, bald am Ende haben, erreicht man, daß jedes sich von den übrigen besonders ablöse, und für sich zu einem kleinen Ganzen wird, welches wieder geschildt und unzertrennlich in die Periode verflochten ist. Es würde zu mühsam seyn, diese allgemeinen Bemerkungen durch die dahin gehörigen einzeln Fälle anzuführen. Wir begnügen uns denen, die dem Volklang bis auf die besondern Ursachen nachspüren, einige Winke gegeben zu haben, die sie auf die richtige Spuhr führen können.

Nun sind noch die übrigen Gattungen zu betrachten. Wir wollen bey der Danksunst anfangen, weil es da am sichtbarsten ist, wie durch Anfang und Ende ein Gebäude als ein für sich bestehendes Ganzes erscheint. Man stelle sich diese beyden Figuren als Außenseiten eines kleinen Gebäudes vor:

*) S. Anfang; Ende.
**) S. Glied.



Die erste Figur zeigt nichts, woraus man schließen könnte, daß dieses eine ganze Außenseite eines Hauses vorstellen soll. Man kann sie eben so gut, als ein Stück einer Fassade vorstellen, an welche noch sowol auf den Seiten, als in der Höhe, etwas anzubauen ist; sie führt den Begriff eines Ganzen keinesweges mit sich. In der zweyten Figur fällt es so gleich in die Augen, daß sie eine ganze Fassade vorstellt. Sie ist sowol von unten durch die Plinthe, die den Fuß vorstellt, als von oben durch ein Hauptgesims geendigt; so daß sich weder von oben noch von unten etwas hinzusetzen läßt, das nicht außerhalb der Gränzen läge und ein unnützer Theil wäre. Eben so sind auch beyde Seiten durch die Ausladung der Plinthe und des Hauptgesimses völlig begränzt, weil man deutlich sieht, daß nichts kann daran gesetzt werden. Also dienet dieses Beispiel zum Muster, wie jedes Werk der Baukunst durch Anfang und Ende zu einem vollständigen Ganzen könnte gemacht werden. Auch jeder einzelne Theil, in so fern er wieder ein kleineres Ganzes macht, hat diese Vollständigkeit nöthig. In der ersten Zeichnung ist man einigermaßen ungewiß, ob die Fenster wirklich vollendet, oder nur angefangene Oeffnungen, oder gar in der Mauer gelassene Löcher seyen, die noch zugemauert oder erweitert werden sollen. Diese Ungewißheit hat

in der zweyten Zeichnung nicht mehr statt. Bloss die Einfassungen um die Fenster zeigen deutlich an, daß diese Oeffnungen nicht zufällige, oder noch nicht fertige Löcher, sondern wirkliche Fenster seyen, die durch die Einfassung auf allen Seiten ihre Begränzung haben.

Das Gefühl von der Nothwendigkeit, jedem Körper, der nicht als ein abgebrochenes Stück, sondern als ein Ganzes erscheinen soll, einen Anfang und ein Ende zu geben, ist so gewiß und so allgemein, daß wir die Neukerung davon überall sehen können. Ein Mensch aus dem niedrigsten Haufen, der am wenigsten über Schönheit und Geschmak nachdenket, wird doch seinem, aus einem Zaun gerissenen Stok, oben eine Art von Knopf und unten eine Spitze zu geben suchen, damit es ein ganzer Stok und nicht ein Stück eines Stoks sey. Daher sehen wir sowol in den ältesten, als in den unzierlichsten Gebäuden, schon überall, wo Säulen und Pfeiler sind, Spuren von Fuß und Knauf, ohne welche die Säule nicht sowol eine Säule, als ein Stück einer Säule seyn würde. Um so viel weniger ist es zu begreifen, wie griechische Baumeister dorische Säulen ohne Fuß haben sehen können *). Vielleicht hat dieses Gefühl auch die Verjüngung der Säulenstämme hervor-

L 4

gebracht.

*) S. Dorische Säule.

gebracht. Denn sie scheint doch die Empfindung des obern Endes der Säule zu erweken. Gewisser aber sind der Ober- und Unter- Saum des Säulenstammes, der Ablauf und Anlauf an demselben, daher entstanden; denn sie sind offenbar die beyden Enden des Stammes.

Bei einem ganzen Gebäude empfindet jedermann, wie wichtig die beyden Hauptenden, der Fuß und das Gebälke, seyen. Jeder verständige Baumeister wird diesen Theilen ein Verhältniß zu geben suchen, das dem Ganzen wol anaemessen ist, daß das Auge an diesen beyden Enden die Ruhe finde. Auf der andern Seite wird er auch jeden einzeln Theil, er sey groß oder klein, so zu machen suchen, daß er weder als ein unabhängliches Ganzes hervorstecht, noch als ein unvollendetes Stück ohne Anfang und Ende erscheine. Darin besteht ein vornehmer Theil des richtigen und guten Geschmacks.

In der Malererey sind ebenfalls besondere Veranstaltungen nöthig, dem Inhalt des Gemähltes seine völlige Begrenzung zu geben. Daß alles, was wirklich zum Inhalt gehört, in eine einzige Hauptmasse vereinigt werde, ist hierzu noch nicht hinlänglich; das Auge muß empfinden, daß dieser Masse nichts fehlet. Darum erfüllt sie nicht den ganzen Grund, oder die ganze Tafel des Gemähltes, damit ringsherum noch Sachen angebracht werden können, die außer dem Inhalt liegen, und uns empfinden machen, daß der Hauptmasse nichts fehlet. Dieses ist die Ursache, warum meistens theils auf dem Vorgeand, und oft auch an den Seiten, fremde und eigentlich außer dem Inhalt des Gemähltes liegende Sachen gezeiget werden. Sie bewirken offenbar das Gefühl, daß wir die Vorstellung ganz sehen, da sie ringsherum von den umstehenden Sachen abgelöst ist. Darum werden

auch diese fremden und zur Absonderung der Hauptmasse dienenden Dinge meistens nur halb vorgestellt. Ob nun gleich die Maler dieses nicht allemal beobachten, so findet man doch, daß die Gemählde, wo diese Ablösung des Inhalts von umstehenden Dingen beobachtet wird, etwas haben, wodurch sie mehr gefallen als andre, da dieses versäumt wird. Niemand ist hierin sorgfältiger, als die Landschaftsmaler. Sie haben es aber auch am meisten nöthig, um ein Stück Landes als ein Ganzes, und nicht als ein bloßes Stück sehen zu lassen.

Auch die Form der Hauptmasse im Gemählde kann hierzu viel beitragen. Es ist schon anderswo erinnert worden *), daß für die Hauptmasse die Pyramidenform die beste sey. Ihr Vorzug vor andern kommt bloß daher, weil Anfang und Ende daran am deutlichsten zu bemerken sind.

So hat jede Kunst ihre besondern Veranstaltungen, um das, was sie vorstellt, als etwas Ganzes und nicht bloß als ein Stück einer andern Sache erscheinen zu machen.

Im Ganzen.

(Schöne Künste.)

Einen Gegenstand im Ganzen betrachten, heißt so viel, als auf die Wirkung Achtung geben, die alle Theile zugleich, in so fern sie nur Eines ausmachen, auf uns thun. Man betrachtet ein Gebäude im Ganzen, indem man auf seine Form und Größe und auf seinen Charakter Achtung giebt, ohne auf irgend einen besondern Theil desselben Acht zu haben. Ein Gemählde wird im Ganzen betrachtet, wenn die Aufmerksamkeit überhaupt auf die Empfindung gerichtet wird, die von der Vereinigung aller Gegenstände her-

kommt.

*) S. Art. Einheit.

kömmt, es sey in Absicht auf den Geist desselben, oder blos in Absicht auf die Harmonie der Farben, oder der Haltung, oder des Hellen und Dunkeln. Es geht auch so gar in solchen Werken, die man nicht auf einmal, sondern nach und nach empfindet, wie die Werke redender Künste, doch an, sie im Ganzen zu betrachten. Solche Werke müssen, wenn sie vollkommen sind, gleich im Anfang ihren Charakter empfinden machen. Wenn man nun während dem Vortrag jedes Einzels in Rücksicht auf das Ganze, von dem man gleich Anfangs sich einen Begriff gemacht hat, beurtheilet, so sieht man immer auf das Ganze. So wiez. B. ein Tonstück, es sey Symphonie. Concert oder Arie, anfängt, so muß gleich alles dahin abzielen, den Charakter des ganzen Stücks zu bestimmen, und so sollte es auch in jeder Note seyn. Wenn man nun im Verfolg jedes Einzels nicht für sich, und nicht von dem Ganzen abgelöstet, sondern blos in Rücksicht auf das, was schon vom Ganzen bestimmt ist, beurtheilet, so betrachtet man das Werk im Ganzen.

Es ist eine wichtige Anmerkung, daß gewisse Werke der Kunst die Wirkung des Ganzen zur Absicht haben, so daß die Theile blos des Ganzen halber da sind; da andre Werke einzelne Theile zur Hauptabsicht haben. So wie es in der Malerley Landschaften giebt, in welchen kein einziger besonderer Gegenstand vorkömmt, der eine große Aufmerksamkeit verbiente, alle zusammen aber eine reizende Aussicht machen, so ist es auch mit andern Werken der Kunst. Hingegen giebt es auch Werke, worin das Einzels die Hauptsache ist. Man hat Comedien, die im Ganzen betrachtet, wenig Aufmerksamkeit verdienen, aber der einzelnen Charaktere halber sehr wichtig sind. In jedem Gebäude muß die Außenseite im Gan-

zen betrachtet werden; kein einziger Theil derselben ist für sich da, sondern blos, um die Wirkung des Ganzen erreichen zu helfen: in dem Innern der Gebäude aber, und so auch in den Gärten, ist bald jeder Theil seiner selbst wegen da, und wenige zur Wirkung des Ganzen. So muß die Odyssee mehr im Ganzen, und die Ilias mehr in einzeln Theilen betrachtet und beurtheilet werden.

Dieser Unterschied erfordert von Seiten des Künstlers eine doppelte Behandlung, und von Seiten des Kenners eine doppelte Beurtheilung der Werke. In denjenigen, bei denen die Hauptabsicht durch das Ganze soll erreicht werden, muß jeder besondere Theil schlechterdings nur in der Form, Größe oder Kraft erscheinen, die zum Ganzen am schicklichsten ist; da hingegen in den andern die größte Sorgfalt auf einzelne Theile gerichtet werden muß, das Ganze aber hinfänglich besorget ist, wenn es Einförmigkeit hat, und ein mechanisches Ganzes ausmacht *).

Gartenkunst.

Diese Kunst hat eben so viel Recht als die Baukunst, ihren Rang unter den schönen Künsten zu nehmen. Sie stammt unmittelbar von der Natur ab, die selbst die vollkommenste Gärtnerin ist. So wie also die zeichnenden Künste die von der Natur gebildeten schönen Formen zum Vorhuf der Kunst nachahmen, so macht es auch die Gartenkunst, die mit Geschmak und Ueberlegung jede Schönheit der leblosen Natur nachahmet, und das, was sie einzeln findet, mit Geschmak in einem Lustgarten vereinigt. Da die Natur den allgemeinen Wohnplatz der Menschen so schön ausgeschmückt, und mit Gegenständen so mancherley Art, die in so an-

T 5

geneh-

*) S. Einförmigkeit.

genehmer Abwechslung auf uns wirken, bereichert hat: so ist es sehr vernünftig, daß der Mensch in Anordnung seines besondern Wohnplatzes ihr darin nachahmet, und sich die Gegend, wo er die meiste Zeit seines Lebens zubringen muß, so schön macht, als er kann. Dazu hilft ihm die Gartenkunst, der es auch nicht an stirklicher Kraft auf die Gemüther fehlt, wie schon anderswo ist bemerkt worden *). Man sieht augenscheinlich, daß die Einwohner schöner Länder mehr Leben und mehr Anmuthigkeit des Geistes besitzen, als die, die vom Schicksal in schlechte Gegenden versetzt worden sind. Hieraus läßt sich der Werth der Kunst, von der hier die Rede ist, abnehmen.

Das Wesen dieser Kunst besteht also darin, daß sie aus einem gegebenen Platz, nach Maassgebung seiner Größe und Lage, eine so angenehme und zugleich so natürliche Gegend mache, als es die besondern Umstände erlauben. Sie hat keine andre Grundsätze, als ein gesundes Urtheil und Geschmak, auf die Betrachtung dessen angewendet, was in Gegenden, Landschaften und einzeln Theilen derselben angenehm ist. Man studiret diese Kunst blos in der Natur selbst, bey Spaziergängen, bald in offenen Gegenden, bald in Wäldern, bald in Büschen, oder auf einsamen Gluren, auf Hügeln und in Thälern. Da trifft man die Schönheiten einzeln an, die man in dem Lustgarten durch eine gute Anordnung vereinigt. Jede Schönheit, die die Natur an solchen Orten anzubringen gewußt hat, muß einem verständigen Gärtner fühlbar seyn. So wie der Historienmaler Physionomien, Stellungen und Gebärden beobachtet und sammelt, so bereichert der Gärtner seine Einbildungskraft mit angenehmen Gegen-

den und Scenen, um bey jedem Garten so viel, als sich jedesmal schicket, davon anzubringen.

Diesen Reichthum der Phantasie aber muß er mit Beurtheilung und Geschmak brauchen, damit er jedem seinen Ort zu geben wisse und nichts zur Unzeit anbringe. Eine Grotte muß nicht an einem Parterre, und ein einsamer dunkeler Busch nicht gerade vor einem Hauptgebäude angelegt werden. Das Offene und das Verschlossene, das Ordentliche oder Regelmäßige und das Wilde, das Helle und Dunkle, muß in einer angenehmen Abwechslung in einem Lustgarten vereinigt seyn. Und wenn alles Schöne darin zusammengebracht ist, so muß das Ganze so angeordnet seyn, daß der Plan der Anordnung nicht leicht gefaßt werde. Hier ist es weit angenehmer, wenn man gar keinen Plan der Anordnung entdeket, als wenn er zu bald in die Augen fällt. Der Gärtner muß bey nahe überall das Gegentheil von dem thun, was der Baumeister thut. Dieser macht alles symmetrisch, nach Regel und Maassstab, nach waag- und lothrechten Linien; und dieses ist gerade das, was der Gärtner am meisten zu vermeiden hat. Denn da er blos die Natur in schönen Gegenden nachahmen soll, wo selten etwas gerades oder vollkommen ebenes ist, so muß er dieses mit großer Mäßigung und blos zum Gegensatz des Natürlichen brauchen. Von Gärten von lauter geraden und wol gebneten Gängen, von Hecken, die wie Mauren gerade und glatt geschnitten sind, von Parthien, die nach der Art der Zimmer und Säle in Gebäuden gemacht, von Wasserbeken, die wie Spiegel geformt, von Bäumen, die nach den Formen der Thiere ausgeschnitten sind, wird ein Liebhaber der Natur nie etwas halten, wenn sie gleich nach der neuesten Mode seyn sollten. Er wird dem Besitzer und

*) S. Baukunst.

Liebhaber eines solchen Gartens aus dem Horaz zurufen:

— Quae deserta et inhospita
resqua

Credis, amoena vocat mecum qui
sentit; et odit

(Quae tu pulchra putas*).

Man ist in keiner Kunst mehr von den wahren Grundsätzen, auf denen sie beruhet, abgewichen, als in dieser. Mancher Eigenthümer oder Gärtner glaubt einen um so viel schönern Garten zu haben, um so mehr es ihm gelungen ist, die Natur daraus zu bedrängen. Man macht Büsche von dürrem Holz, und Thüren von Corallen. Man sucht so viel möglich, wie in einem Gebäude, eine Hälfte des Gartens der andern ähnlich zu machen, da die Natur die Eurythmie überall in Landschaften vermeidet. Wie mancher natürlich schöner Platz ist nicht mit erstaunlichen Unkosten in einen unfruchtbaren und langweiligen Platz verwandelt worden?

Aus einer Beschreibung, die der Engländer Chambers**) von den chinesischen Gärten gegeben, erhellet, daß dieses Volk, das sich sonst eben nicht durch den feinsten Geschmack hervorthut, in dieser Kunst von andern Völkern verdient nachgeahmt zu werden. Wir wollen das merkwürdigste dieser Beschreibung hieher setzen; denn der Geschmack der Chineser verdient bey Anlegung großer Gärten zur Richtschnur genommen zu werden.

Die Chineser nehmen bey Anlegung und Verzierung ihrer Gärten die Natur zum Muster, und ihre Absicht dabey ist, sie in allen ihren schönen Nachlässigkeiten nachzuahmen. Zuerst richten sie ihre Aufmerksamkeit

auf die Beschaffenheit des Platzes, ob er eben oder abhangend ist, und ob er Hügel hat, ob er in einer offenen oder eingeschlossenen Gegend, trocken oder feucht ist, ob er Quellen und Bäche, oder Mangel an Wasser habe. Auf alle diese Umstände geben sie genau Achtung, und ordnen alles so an, wie es sich jedesmal für die Natur des Platzes am besten schickt, und zugleich die wenigsten Unkosten verursacht; wobey sie die Fehler des Landes zu verbergen, und seine Vortheile hervorleuchtend zu machen suchen.

Da dieses Volk sich wenig aus den Spaziergängen macht, so trifft man bey ihm selten solche breite Alleen und Zugänge an, dergleichen man in den europäischen Gärten findet. Das ganze Land ist in mancherley Scenen eingetheilet, und krumme Gänge, durch Büsche ausgehauen, führen zu verschiedenen Ausichten*), die das Auge durch ein Gebäude oder sonst einen sich auszeichnenden Gegenstand auf sich ziehen.

Die Vollkommenheit dieser Gärten besteht in der Menge, der Schönheit und Mannigfaltigkeit solcher Scenen. Die chinesischen Gärtner suchen, wie die europäischen Mahler, die angenehmsten Gegenstände einzeln in der Natur auf, und bemühen sich dieselben so zu vereinigen, daß nicht nur jeder für sich gut angebracht sey, sondern aus ihrer Vereinigung zugleich ein schönes Ganzes entstehe.

Sie unterscheiden dreyerley Arten von Scenen, die sie lachende, fürchterliche und bezaubernde nennen. Die letzte Art ist die, die wir romantisch nennen, und die Chineser wissen durch mancherley Kunstgriffe sie überraschend zu machen. Sie leiten bisweilen einen rauschenden Bach unter der Erde weg, der das Ohr derer, die an die Stellen, darunter sie weg-

fröh-

*) Ep. I. 14.

**) Designs of Chinese Buildings etc.
by Mr. Chambers Architect. London
MDCCCLVII. gr. Fol.

*) Points de vue

stöhnen, kommen, mit einem Geräusche rührt, dessen Ursprung man nicht erkennt. Andermal machen sie ein Gemäuer von Felsen, oder bringen sonst in Gebäuden und andern in dem Garten angebrachten Gegenständen Oeffnungen und Ritzen so an, daß die durchstreichende Luft fremde und seltsame Töne hervorbringt. Für diese besondern Parthien suchen sie die seltensten Bäume und Pflanzen aus; auch bringen sie in denselben verschiedene Echo an, und unterhalten darin allerhand Vögel und seltene Thiere.

Ihre fürchterlichen Scenen bestehen aus überhangenden Felsen, dunkeln Grotten und brausen den Wasserfällen, die von allen Seiten her von Felsen heruntersürzen. Dahin setzen sie krummgewachsene Bäume, die vom Sturm zerrissen scheinen. Hier findet man solche, die umgefallen mitten im Stroh liegen, und von ihm dahin geschwemmt scheinen. Dort steht man andre, die vom Wetter zerschmettert und versengt scheinen. Einige Gebäude sind eingestürzt, andre halb abgebrannt, und einige elende Hütten, hier und da auf Bergen zerstreuet, scheinen Wohnstellen arbeitsloser Einwohner zu seyn. Nach Scenen von dieser Art folgen insgemein wieder lachende — und die chinesischen Künstler wissen immer schnelle Abwechslungen und Gegenätze sich wechselsweise erhebender Scenen, sowohl in den Formen als in den Farben, und im Hellen und Dunkeln zu erhalten. —

Wenn der Platz von beträchtlicher Größe ist und eine Mannigfaltigkeit der Scenen erlaubt, so ist insgemein jede für einen besondern Gesichtspunkt eingerichtet; wenn dieses begierig Naumes halber nicht angeht, so suchen sie dem Mangel dadurch abzuheffen, daß die Parthien nach den verschiedenen Ansichten immer andre Gestalten annehmen. Dieses wissen

sie so gut zu machen, daß man dieselbe Parthie aus den verschiedenen Ständen gar nicht mehr für dieselbe erkennen kann.

In großen Gärten bringt man Scenen, die sich für jede Tageszeit schiken, an, und führt an schicklichen Stellen Gebäude auf, die sich zu den verschiedenen jeder Tageszeit eigenen Ergötzlichkeiten schiken.

Weil das Klima in diesem Lande sehr heiß ist, so sucht man viel Wasser in die Gärten zu bringen. Die kleinen werden, wenn es die Lage zuläßt, oft fast ganz unter Wasser gesetzt, daß nur wenig kleine Inseln und Felsen hervorsehen. In großen Gärten findet man Seen, Flüsse und Canäle. Nach Anleitung der Natur werden die Ufer der Gewässer verschiedentlich behandelt; bald sind sie sandig und steinig; bald grün und mit Holz bewachsen; bald flach mit Blumen und kleinen Gesiräuchen bekleidet; bald mit steilen Felsen besetzt, die Höhlen und Klüfte bilden, in die sich das Wasser mit Ungestüm wirft.

Bisweilen trifft man darin Gluren, worauf zahmes Vieh weidet, an, oder Reisfelder, die bis in die Seen hineinragen, zwischen denen man in Kähnen herumfahren kann. An andern Orten findet man Häufchen von Bächen durchschnitten, die kleine Maschinen tragen. Ihre Ufer sind an einigen Orten bergeseit mit Bäumen bewachsen, daß ihre Aeste von beiden Ufern sich in einander schlingen, und gewölbte Decken ausmachen, unter denen man durchfährt. Auf einer solchen Fahrt wird man insgemein an einen interessanten Ort geleitet, an ein prächtiges Gebäude, etwa auf einen terrassirten Berg, an eine einsame Hütte auf einer Insel, an einen Wasserfall, an eine Grotte.

Die Flüsse und Bäche der Gärten nehmen keinen geraden Lauf, sondern schlängeln sich durch verschiedene Krümmungen; sind bald schmal, bald

bald breit, bald sanft stehend, bald rauschend. Auch wächst Schilf und anderes Wassergras darin. Man trifft Mühlen und hydraulische Maschinen darauf an, deren Bewegung den Gegenden ein Leben giebt.

Diese Anmerkungen beziehen sich eigentlich nur auf große Lustgärten, die eine ganze Landschaft ins Kleine gebracht vorstellen. Wollte man den Grund zu einer richtigen Theorie der Gartenkunst legen, so müßte man vor allen Dingen die verschiedenen Gattungen der Gärten und den Endzweck jeder Gattung bestimmen. Denn ehe man sagen kann, wie eine Sache seyn soll, muß man wissen, was sie seyn und wozu sie dienen soll. Die Theorie der Baukunst könnte dabey einigermaßen zum Muster dienen. Wie man öffentliche Gebäude und Privatgebäude hat; wie jene Kirchen, Palläste, Rathhäuser, diese Wohnhäuser, kleine Lusthäuser, Wirtschaftsgebäude u. s. f. sind; und wie für jede Gattung die Größe, Anordnung und Verzierung aus ihrer Natur müssen bestimmt werden: so ist es auch mit den Gärten. Es giebt große öffentliche Lustgärten; Privatlustgärten; Gärten, die zugleich Lustgärten und wirtschaftliche Gärten sind; kleinere und größere Blumen-gärten u. s. f. Diese Gattungen müßten vorerst bestimmt und das Wesentliche jeder Gattung angezeigt werden. Hernach könnte man untersuchen, wie mancherley Annehmlichkeiten jede Gattung fähig ist, und wie sie dabey so anzubringen sind, daß man sie den größten Theil des Jahres abwechselnd genießen könne.

Zu einer vollständigen Theorie der Gartenkunst werden außer dem, was eigentlich zur Kenntniß und zum Gefühl des Schönen gehört, ungemein viel andere Kenntnisse erfordert. Ein zuverlässiger Gartenarchitect, wenn ich diesen Namen brauchen darf, muß gründliche Kenntnisse von der verschie-

denen Natur des Bodens und Erbreichs, von dem Einfluß der Lage des Erdreichs auf die Bäume und Pflanzen, von den Jahreszeiten und den Abwechslungen, denen sie in verschiedenen Jahren unterworfen sind, haben; er muß ein guter Kräuter- und Blumentenner, auch ein Forstverständiger seyn, der nicht nur Pflanzen und Bäume von aller Art nach ihrer Gestalt kennt, sondern von ihrer Natur, ihrem Wachsthum, ihrer Dauer, unterrichtet ist. Seine Kenntniß der Naturgeschichte und der mannigfaltigen schönen Scenen der Natur, giebt ihm die Materialien an die Hand, aus denen er seine Gärten zusammensetzen soll. Die nähere Kenntniß von der besondern Natur jeder Gattung der Gewächse dienet ihm, jedes am rechten Ort anzubringen und seine Anordnung so zu machen, daß jede Jahreszeit alle, nach Beschaffenheit des Gartens mögliche, Annehmlichkeit darbiete.

Dieses gehört zu den wissenschaftlichen Kenntnissen eines Gartencorrespondenten, die er durch fleißiges Studiren und durch Erfahrung erlernen kann. Außer diesen aber muß er das gar allen Künstlern nöthige Genie zur Erfindung, den Geschmack zur Anordnung und Verzierung, den Verstand und die Beurtheilungskraft, zum Schicklichen, Dauerhaften, und überhaupt zur Erreichung des Vollkommenen in seiner Art, besitzen.

Und hieraus läßt sich hinlänglich abnehmen, daß zur Gartenkunst eben so viel Talente und vielleicht mehr erworbenene Kenntnisse, als zu irgend einer andern der schönen Künste erfordert werden.

Ueber das Wissenschaftliche dieser Kunst ist viel geschrieben worden, so daß diesem Theile wenig fehlt. In Ansehung des andern Theiles, der eigentlich das, was zum Geschmack und zur Erfindung gehört, betrifft,

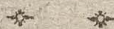
ist

ist noch sehr viel zu thun. Das Wichtigste wäre, daß Muster für jede Gattung der Gärten in ausführlichen Zeichnungen und Beschreibungen geliefert würden. Denn so wie der Baumeister sein vornehmstes Studium in genauer Betrachtung der vornehmsten vorhandenen Gebäude setzen muß: so kann auch der Gartenarchitekt sein Genie und seinen Geschmak am leichtesten an Betrachtung der schönsten schon vorhandenen Gärten erweitern und schärfen. Es ist deswegen zu wünschen, daß dem Herrn Hirschfeld, der an einer ausführlichen Theorie der Gartenkunst arbeitet, Zeichnungen und Beschreibungen der vornehmsten wirklich vorhandenen Gärten von mehreren Gattungen zugesandt werden.

Die Gartenkunst scheint so alt, als irgend eine andre der schönen Künste zu seyn *). Die prächtigen Gärten der alten Stadt Babylon sind jedem bekannt; und Xenophon erwähnt in seiner Geschichte der zehntausend Griechen öfters der großen Lustgärten oder Paradiese, die sie in verschiedenen Provinzen des persischen Reichs angetroffen haben. Die Griechen hatten zwar auch ihre Lustgärten, aber sie erscheinen in der Geschichte dieser Kunst nicht in dem Glanz, den die andern schönen Künste in diesem Lande hatten. Die Römer aber scheinen alle Völker der Welt darin übertroffen zu haben. Allein sie haben die unschuldigste und angenehmste der Künste auf eine ungeheure Weise gemißbraucht, wie Horaz ihnen auf eine sehr pathetische Weise vorwirft **). Sie schienen es darauf anzulegen, ganz Italien zu einem unfruchtbaren und bloß zur

Unverpügkeit dienenden Lustgarten zu machen. Wir können uns aber von der eigentlichen Beschaffenheit der römischen Gärten keine bestimmte Vorstellung machen.

In den neuern Zeiten ist diese Kunst wieder empor gekommen. Man sah unter Ludwig dem XIV einige schöne Gärten, die der berühmte Le Notre angelegt hat. Doch haben diese Gärten noch zu viel Kunst und Regelmäßigkeit. Gegenwärtig übertreffen die Engländer in dieser Kunst alle europäischen Völker. Die großen englischen Gärten sind Landschaften, darin keine Gattung der natürlichen Schönheit vermißt wird.



Von der Gartenkunst, nach so genanntem französischen Geschmak, handeln, oder enthalten Anweisungen dazu, unter mehreren: *Traité du Jardinage, selon les raisons de la nature et de l'art, avec div. desseins de Parterres, Boiq. et autres Ornaments de Jardins*, p. Jacq. Boyseau, Par. 1638. f. mit Kupf. — *Jardins de plaisir*, p. Andr. Mollet, Stokh. 1651. 4. mit 30 Kpfen. — *Plans et Dess. nouv. de l'art des Jardins*, p. Mich. le Bousteux 1680. f. — *La Theorie et la Prat. du Jardinage* p. L. S. A. J. D. A. (Argenville) Par. 1700. 4. Rem. 1713. 4. Haye 1739. 4. Par. 1742. 4. mit Kpf. Engl. von James, Lond. 1728. 4. Deutsch, Augsb. 1731. 8. (Das Werk ist eigentlich von Le Blon. Ob das deutsche Werk, *Blons Gärtners Academie* 1764. 8. auch nichts, als Uebersetzung ist, weiß ich nicht zu bestimmen.) — *Desseins de Jardins agréables et récréatifs à la vue*, Leyd. 1720. f. — *Les Agrémens de la Campagne ou Rem. partic. sur la construction des Maisons de Campagne, des Jardins de plaisance etc.* Amst. 1750. 4. Par. 1752. 12. 3 Th. — *Architecture des Jardins*, Par. 1757. f. 70 Bl. — Ein Aufsatz von Cochin, im *Mercur*, und

*) Antiquitas nihil potius mirata est, quam Hesperidum hortos ac regum Adonis et Alcinoi, itemque pensiles sive illos Semiramis sive Assyria rex Cyrus fecit. Plin. Hist. Nat. L. XIX. cap. 4.

**) Od. L. II. od. 15.

und in dem Rec. de quelques pieces concernant les arts, Par. 1757. 12. S. 62 u. f. — Sur la formation des Jardins, Par. 1775. 8. — Sur la manie des Jardins anglois, eine Epistel von H. Chabanon, P. 1775. 8. — Auch finden sich noch Anweisungen dazu in verschiedenen Architectur Werken, als in der Distribution des Maisons de Plaisance . . . p. Jacq. Fr. Blondel, P. 1737. 4. 2 B. u. a. m. — Von Deutschen Schriftstellern: Neu inventirtes Gatter- oder Sprengwerk von Gartenthüren, Spalieren, Gelandern, v. P. Decker, f. 4 Bl. — Garten-Portale von Schübler, bey dem iten Th. f. Architect. Werke, f. 6 Bl. — Perspectiv. Gartenbelustigungen, und neue Versuche von kleinen Lusthäusern . . . f. 18 Bl. von ebend. — Neu inventirte Perrons und Gartenprospecte, von ebend. f. 6 Bl. — Anweisung . . . fürstliche Lustgärten anzulegen, in L. E. Sturm's auserlesnem Goldmann, Augsb. 1714 u. f. f. und auch einzeln. — Allerhand neue Parterre- und Blumenstücke . . . wie solche in Lustgärten können employrt werden, von Joh. D. Gülke, Augsb. f. 3 Th. 36 Bl. — Neue Gartenlust, oder völliges Ornament, so bey Anlegung neuer Lust- und Blumen . . . Gärten höchst nöthig und dienlich, von J. D. Gülke, Augsb. Nfol. 68 Bl. — Neu erfundene Garten-Parterres von G. Hägel, Hofg. zu Schönbrunn, gest. v. J. Wolf, Nfol. 27 Bl. — Auch finden sich dergleichen Anweisungen noch in P. Decker's Fürstlichen Baumeister, u. a. m. — Von der Gartenkunst, in dem so genannten englischen Geschmack: die frühesten Winke darüber finden sich in St. Bacons Essays civ. and moral, No. 47. Works, Vb. 3. S. 365. Ausg. von 1740. f. — Addison, im Spectator, N. 414. — Pope, in f. Epistel an Rich. Boyle. — Das erste, eigentliche theoretische Werk aber waren, meines Wissens, die Principles of Gardening, or the Laying out and Planting Groves, Wildernesses and Labyrinths, by B.

Langley, Lond. 1709. 4. 1728. 4. — Art of Gardening, by Mr. Lawrence, L. 1726. 8. — On Gardening and Planting, by Mr. Switzer, Lond. 1742. 8. 3 B. — Das 24 Kap. in Home's Elements of Criticism handelt von dem Gartenbau und der Architect. (Mit diesem Kap. fleg sich, meines Wissens, das allgemeine, unbestimmte ästhetische Geschm. über die Gartenkunst überhaupt an, aus welchem allein, schwierig, irgend Jemand einen Garten gut anzulegen lernen wird, weil, in Ansehung der Anpflanzungen, das Wesentlichste dabei, von der Form, der Art und Farbe der Bepflanzung, und der Dauer derselben, u. d. m. der Hdme, Sträucher, u. f. w. vorzüglich abhängt, und also eine Kenntn. derselben voraussetzt) — Essay on Design in Gardening, Lond. 1768. 8. — Observations on modern Gardening, illustr. by Descript. by Th. Wathely, Lond. 1769. 1777. 8. Deutsch, Leipz. 1771. Franz. mit dem Titel, L'art de former des Jardins modernes . . . Par. 1771. 8. — Disfertat. on oriental Gardening, by W. Chambers, Lond. 1771. 8. Deutsch, Götta 1775. 8. — An Essay on the different natural Situations of Gardens, Lond. 1774. 4. — Letters on the beauties of Hagley, Envil and the Leafowes, with critical remarks and observations on the modern taste in Gardening, by Jos. Heely, Lond. 1777. 8. 2 Bde. Deutsch, Leipz. 1779. 8. — On Planting, Gardening etc. . . by Mr. Kennedy, Lond. 1777. 8. 2 B. — Elements of modern Gardening, or the Art of laying out pleasure-grounds, ornamenting farms and embellishing the views round about our houses, Lond. 1784. 8. — Planting and ornamental Gardening, L. 1785. 8. — Von den Lehrgedichten über diesen Gegenstand führe ich nur The English Garden, by W. Mason, Lond. 1781. 1771. 4. vier Bänder, Deutsch, Leipz. 1773. 1783. 8. und zwar vorzüglich deswegen an, weil

die Sondern. Ausg. von 1783 mit einem lehrreichen, preßhaften Commentar begleitet ist. — Ferner gehören von **Architekturwerken** hieher: **Rural Architecture in the Chinese Taste**, being Designs entirely new for the decoration of Gardens, Parks, Forests . . . on sixty Copperplates, by Wm. Halfpenny, 8. 4 Th. — **Chinese and Gothic Architecture**, properly ornamented, being XX new plans, von ebend. 4. — **New Designs for Chinese Bridges, Temples, Garden-Seats, Summer-houses** . . . by Will. and J. Halfpenny; Lond. 8. — **Architecture improved in a Collection of designs for lodges and other decorations in Parks, Gardens, Woods or Forests etc.** . . . by Rob. Morris, Lond. 1757. 8. mit 50 Kupf. — **Gothic Architecture-decorated**, consisting of larger collections of Temples, Banqueting - Summer - and Green-houses, Garden Seats and Hermitages, by P. Decker; Lond. 1759. 8. — **The Temple Builders most useful companion**, cont. original designs in the Greek, Roman and Gothic taste, by C. T. Overton, Lond. 1766. 4. 50 Bl. — **Grotesque Architecture, or rural Amusement**, consisting of Plans, Elevat. and Sections for Huts, Summer- and Winter Hermitages, Retreats, Terminaries, Chinese - Gothic - and natural Grottoes, Cascades etc. by W. Wright, Lond. 1767. 8. 28 Bl. — **The Carpenter's Treasure**, a Collect. of Designs for Temples, with their plans; Gates, Doors, Railes and Bridges in the Gothic taste; with centers at large for striking gothic Curves and mouldings, and some specimen of Railes in the Chinese taste, forming a complete system for rural decoration, by N. Wallis, Lond. 1773. 8. 16 Bl. — **Designs in Architect.** consisting of plans and elevat. for Temples, Bath, Cassines, Pavillons, Garden-Seats, Obelisks etc. for decorating pleasure-

grounds, parks, forests etc. by J. Soane, Lond. 8. 38 Bl. — **The Country Gentlemans Architect**; in a great variety of new designs for Cottages, Farmhouses, Villas, Lodges for Park, or Garden Entrances, and ornamental wooden Gates . . . by J. Miller, Lond. 1789. 4. 32 Bl. — **Von französischen Schriftstellern**: **Essai sur les jardins** p. Mr. Waeleer, Par. 1774. 12. **Deutsch**, Leipz. 1776. 8. — **Theorie des Jardins**, Par. 1776. 8. — **De la composition des paysages, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l'agréable à l'utile**, p. M. L. Gerardin, Par. 1777. 8. **Deutsch**, Leipz. 1779. 8. **Engl.** Lond. 1783. 8. — Auch das vortrefliche **Lehrbucht d's de Hsle, Les Jardins, ou l'art d'embellir les paysages**, Par. 1782. 4. 8. und 16. **Engl.** Lond. 1789. 8. gehört hieher. Indessen sind deren noch mehrere über diesen Gegenstand vorhanden, als **Les jardins d'ornemens, ou les Georgiques franç.** Par. 1753. 12. und in den **Trois Poemes**, Par. 1769. 12. vier Ges. von G. de Laffieres; und **Le Verger**, P. p. Mr. Fontanes, P. 1788. 8. u. a. m. — **Von deutschen Schriftstellern**: Die ersten Ideen zur Verbesserung der Gartenkunst äußerte, unter uns, **Münchhausen**, im 5ten Th. s. **Hausvaters** 9. 2. C. 6. Han. 1770. 8. — **Anmerkungen über die Landhäuser und die Gartenkunst** von C. C. L. Hiesfeld, Leipz. 1773. 8. — **Theorie der Gartenkunst**, von ebend. Leipz. 1775. 8. — **Ueber die Verwandtschaft der Gartenkunst und der Mathese**, von ebend. im 1ten St. des ersten Bds. vom **Gothaischen Magazin**, 1776. 8. — **Theorie der Gartenkunst**, von ebend. Leipz. 1779-1785. 4. 5 Bds. und zugleich **französisch**, ebend. (Daß die Theorie der Gartenkunst durch dieses Werk aber nicht völlig vollendet ist, wird in der aufmerksame Leser einsehen.) — **Deutsches Traité zur schönen Gartenkunst**, von Dr. Cas. Medicus, Mannh. 1782. 8. — **Kurze Theorie der empfindsamen Gartenkunst**,

kunst, und Abhandlungen von den Gärten nach dem heutigen Geschmack, Leipz. 1786. 8. — Ein Aufsatz von H. Hennaert in der Berliner Monatsschrift, April 1786. — Gedanken über die Bau- und Gartenkunst und beyder Verwandtschaft, ebend. May 1787. — — Von Architecturwerken: Erste Gründe zu Gartenrissen, von Luc. Voch, Augsb. 1778. 8. 14 Bl. — Gallerie der Gartenkunst, 1ter Heft, Tempel, Eremitagen, Pavillons, Monumente, Brücken und Landhäuser, Prag. 1788. 4. 30 Bl. — —

Von der Geschichte der Gartenkunst: An historical view of the taste for Gardening, and laying out grounds among the Nations of Antiquity, Lond. 1783. 8. — Thoughts on the style and taste of Gardening, among the Ancients, von W. Falconer, in dem 2ten The. der Mem. of the literary and philos. Society of Manchester, Lond. 1785. 8. — History of modern Gardening, von Hor. Walpole, im 4ten Bd. f. Anecdotes of Painting in England, S. 247. der Octavausg. von 1782. — Auch gehört noch hieher: The rise and progress of the present taste in planting Parks, Pleasure-grounds, Gardens etc. eine poetische Epistel, Lond. 1767. 4. — — Und zur Literatur der Gartenkunst: der Gartenkalender, oder Taschenbuch für Gartenfreunde, von C. C. F. Hirschfeld, Dessau und Leipz. 1782: 1788. 12. acht Jahrg. — Journ. für die Gärtnerrey, Stuttg. 8. 16 St. —

Als berühmte Gartenbauer sind, unter mehreren, bekannt Le Notre (+1709) — Du Fresnoy — Deuze — Desgots — De la Chapelle — d'Isle — J. H. und J. Mansford — — Kent (+1748.) — — Nachrichten und Beschreibungen von den Gärten der Israeliten: De Hortis veter. Hebraeor. auct. I. Ioach. Schröder, Marp. 1722. 4. — — Der alten Perser: De hortis pensilibus veter. von Philo Byzant. mit Anm. von Leo Allarius, im 8ten Bd. S. 2649 des Cronovschen Thesaurus. S. auch den zweyten Theil.

Plutarch, im Leben des Alcibiades, S. 24. Op. Bd. V. S. 48. Ed. Reisk. — — Der Griechen: Der einzige Homer (Od. H. v. 112 u. f.) hat eine Beschreibung von dem Garten des Alcinous hinterlassen; und was, gelegentlich, in Xenophon (S. omy. A. 24. und des Brown Abh. de horto Cyri, f. Quincunce) und in den spätern Romanen eines Hesiodor, Achilles Tatius, Eustathius u. a. m. von Gärten vorkommt, beweist, daß man in dieser Kunst nicht weiter gekommen war. —

Der Römer: Ausser der Beschreibung, welche Plinius Epist. Lib. II. 2. u. V. 6.) von seinen Gärten zu Laurentin und zu Tuscum macht, sind wenige Nachrichten auf uns gekommen. Diese Gärten, und die dazu gehörigen Willen, sind, in neuern Zeiten, nach jener Beschreibung, abgebildet worden; zuerst von Scamozzi, in dem 12ten Kap. des 2ten Buches seiner Idea dell'Architettura universale; aber nur die Laurentinische: — von Zellbien; die Pläne erschienen zuerst in dem Comar rusticus des Heletier; und darauf, unter dem Titel: Les plans et les descriptions des deux maisons de Campagne de Plinie, Par. 1699. 8. sind auch un verändert in dem 6ten B. der Entree, sur les vies . . . des Peintres, Trev. 1725. 12. beabachtet, und unter der Aufschrift: Delices des Maisons de campagne appelées le Laurentin et la Maison de Toscane, Amst. 1736. 8. sind sie, mit der vorhergedachten Beschreibung des Scamozzi, zusammen gedruckt worden. —

Robert Castell: The Villa's of the Ancients illustrated, Lond. 1728. f. enthält, ausser vermischten Anmerkungen über die Landhäuser der Römer überhaupt, auch Pläne und Aufrisse dieser Landhäuser des Plinius. — Craspius; Sein „Wahrscheinlicher Entwurf von des jüngern Plinius Landhäuser und Garten, Laurentin, Leipz. 1760. 8.“ scheint am genauesten der eigenen Beschreibung des Plinius gemäß zu seyn. — Von den Landhäusern (Willen) der Römer allein liefern übrigens mehrere, aber größtentheils bloß antiquarische

risch abgefaßte Nachrichten oder Beschreibungen folgende Werke: Dell' Antichità Tiburtine . . . dall D. Ant. del Re, Rom. 1611. 4. lat. in dem 8ten B. in Graevii und Burmann. Thes. antiq. et hist. Italiae. (Ebend. finden sich auch noch allerhand andre, in diese Materie einschlagende Aufsätze, als des Vorch. Sigorio Beschreibung eben dieser Ville des Hadrian, die auch Kirchen, nebst der Ausbildung derselben, in sein Latium, Amstel. 1671. f. unter seine übrigen, aus der Einbildung, entworfenen Willen aufgenommen hat.) — Alex. Donati Roma vetus. im 27ten Kap. des 3ten Buches. — Georg. Grenii de Rusticatione Romanor. et de Villarum antiq. structura apud eosdem, comment. Lips. 1667. und im 1ten B. S. 681. und 731 von Sal. Thes. Hag. Com. 1716. f. 3 B. — Trinkhufii Dissert. de hortis et villis Ciceronis, Ger. 1673. 4. — Pet. Marcelli Cotradini vetus Latium, Rom. 1705. 4. (im 2ten Buche, Kap. 18 und 19, und im 3ten Buche, Kap. 7. des 2ten Bandes) — Vulpii vetus Latium (im Viten Bande, Buch 10. Kap. 3. u. 4. im Viten Bande, B. 12. S. 6. im Viten Bande, B. 14. S. 3. 4. 5, im IXten Bande B. 16. S. 9. im Xten Bande Th. 1. B. 18. Kap. 7. 8. 9. 10.) — Dissertazione intorno alla Villa Tiburtina di Manlio Vopisco, di Giuf. Rocco Volpi, in dem 2ten B. S. 163. der Dissertazioni dell' Acad. Etrusca di Cortona, R. 1738. 4. — Commentario della Villa di Manlio Vopisco, von ebend. in der Raccolta d'Opusc. scient. et filolog. B. 26. S. 1. Ven. 1742. 12. — Dissertaz. due d'una antica villa, scoperta sul dosso del Tuscolo, von Zuggari, Ven. 1740. 4. — Dissert. sopra la Villa di Orazio Flacco, dell' Ab. Dom. de Sanctis, Rom. 1761. 4. — Winckelmanns Anmerk. über die Baukunst der Alten, Leipz. 1762. 4. an verschiedenen Stellen. Ebendess. Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen, Dresden 1762. 4. so wie dessen Nachrichten von den neuesten herculanischen Entdeckungen, Dresden 1764. 4. —

Decouverte de la maison de campagne d'Horace . . . par. Mr. l'Abbé Capmartin de Chaupy, Par. 1767-1769. 8. 3 B. — Delle Ville, e de' più notabili monumenti antiche della città e del territorio di Tivoli . . . di Stef. Cabral . . . Rom. 1779. 8. — Auch können von den Landhäusern der alten Römer Begriffe verschaffen: The Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia, by R. Adam, Lond. 1764. f. mit 61 Kupfert. — Oeuvres d'Architecture, contenant differens projets d'edifices publics et particuliers . . . par Mr. Peyre 1765. f. —

Von den Gärten und Landhäusern der Italiener: Allgemeine Nachrichten liefern die mehresten italienischen Reisebeschreibungen, als le Voyage d'un François en Italie (H. de la Lande) . . . Par. 1769. 12. 8 B. verm. Quedun 1770. 8. 9 B. Wolfmanns hist. crit. Nachr. von Italien, u. a. m. — Beschreibungen und zum Theil Abbildungen von Villen finden sich in des Scamozzi Idea dell'Architettura universale . . . Ven. 1615. f. 2 B. — in Sandrarts Palatii Roman. im 2ten Theil, Nor. 1694. (von Palladio erbaute Willen) — in den Delicie della Brenta, o sia Raccolte di Prospettive de' più bel Palazzi, Villagi e Casini di Campagna, che si veggono sulle due sponde di detto Fiume da Padova sino alla laguna Veneta . . . da Gianfr. Costa. Ven. 1750-1756. fol. 2 B. 144 Bl. — Vedute delle Ville e d'altre luoghi della Toscana, Fir. 1744 und 1757. f. 50 Bl. — Per la celebre Villa dell' Card. Aless. Albani . . . ottave dell' Abate Prospero Berti, Rom. 1768. f. — Von Gärten: Die, Allerhand schöne und prächtige Gärten, von Wilh. Bauer, gest. von Küffel, in der Iconographia, f. 18 Bl. und auch einzeln, mit einem französischen Titel, sind italienische Gärten. — Li Giardini di Roma, con le loro Piante, Alzate e Vedute in Prospettiva . . . di Giamb. Falda, Rom. f. 21 Bl. con direzione di Giov. Giac.

Giac. Sandrart, Nor. f. 18 Bl. und im
sten B. der neuen Auflage seiner Werke. —
Fontane del Giardino Estense in Ti-
voli co' loro prospetti et colla cascata
del Fiume Anniene, von Venturini.
29 Bl. — Descrizione del Imperial
Giardino di Boboli a Firenze . . . di
Gaet. Cambiagi, Fir. 1757. 8. Rac-
colta di Vedute e Prospettive del Real
Giardino di Boboli, Fir. 1783. fol.
34 Bl. — Ueber die Geschichte des Gar-
tenwesens in Toscana, ein Aufsatz im Gar-
tenkalender von 1783. —

Wegen der Gärten in Spanien, siehe
unter andern die Lettere d'un vago Ita-
liano ad un suo Amico, Pittb. 1765. 8.
3 B. und die Lettere di Giuf. Baretti,
Mil. und Venet. 1763 u. f. 8. 4 B. —

Wegen der Niederländischen Gär-
ten und Landhäuser: Les Agrémens de
la Campagne, ou remarques sur la
construction des maisons de cam-
pagne, Leyde 1750. 4. — Prae-
diorum, villarum et rusticarum casu-
larum icones . . . Hier. Cock excud.
1561. 4. 53 Bl. — L'Arcadie Hollan-
doise, ou l'Amstel, representant les
maisons de Plaisance . . . 4. 100 Bl.
— Les plus belles vues de Rymland,
4. 100 Bl. — Miroir des delices
d'Amsterdam vers les villages . . . 4.
50 Bl. — La Hollande en tout son
éclat . . . 4. 30 Bl. sämmtlich von Abrah.
Rademaker, Amst. 1731. — Het ver-
heerlykt Nederland . . . Amst. 1745-
1754. fl. f. 5 B. —

Von schwedischen Gärten finden sich
Abbildungen in Dahlbergs Suecia anti-
qua et hodierna. —

Von chinesischen Gärten: Die Ab-
handlung W. Chambers über den orienta-
lischen, vorzüglich chinesischen Gartenbau
ist bereits angeführt; auch hat er bereits
in f. Designs on Chinese Buildings,
Lond. 1757. f. G. 14 u. f. eine ähnliche,
aber kürzere Darstellung davon gemacht;
daß aber diese Darstellung zu günstig aus-
gefallen, erhellt nicht allein aus dem Still-
schweigen der frühern Schriftsteller über
dieses Volk, als des du Halde, der Verf.

der Lettres edifiantes, u. a. m. sondern
auch spätere Reisebeschreiber, z. B. Con-
nerat sagt geradezu (Vd. 2. S. 21.), daß
sie nichts ähnlich sehen. Was sie also
wirklich sind, wird man ehe, z. B. aus
den gedachten Lettres edifiantes, (Rec.
XXVII. wo sich eine weitläufige Beschrei-
bung der Gärten des chinesischen Kaisers,
von dem P. Attiret, findet, welche Jos.
Spence, unter dem Nahmen von Heir.
Beaumont, englisch, besonders hat ab-
drucken lassen) als aus dem Werke des
Chambers lernen. S. übrigens die Wi-
derlegung des herrschenden Begriffes von
den chinesischen Gärten im 2ten St. des
1ten Vds. vom Göthaischen Magazin, Go-
tha 1777. 8. —

Von französischen Gärten: jar-
dins et Fontaines, par H. de Syl-
vestre, Par. 1661. 8. acht Bl. — De-
scription de la Grotte de Versailles,
Par. 1679. f. 20 Bl. nachgef. von J. A.
Krause — Le Labyrinthe de Verail-
les, 8. 40 Bl. von le Clerc gest. —
Les Bassins et Font. de Versailles de Vers
von le Pautre, Sylvestre u. a. m. übe. h. 28 Bl.
— Palais et Jardins Roy. gravés par
Perelle f. von welchem auch noch der
Garten von Neu. u. a. m. in Octavblät-
tern vorhanden sind. — Versailles im-
mortalisé . . . par J. B. de Monicart,
Par. 1720. 4. 2 B. mit K. — Vues,
Perspectives et Plans du Chateau,
Fontaines et Cascade au Jardin de
Versailles, par Menant, de Lamonce
et Salle 1716. f. 42 Bl. — Plans, Pro-
fils et Elevations de Ville et Chateau
de Versailles, avec les bosquets et
Fontaines, dess. par D. Girard. —
Descript. des Chateaux, Bourg et Fo-
ret de Fontainebleau, par l'Abbé Gil-
bert, Par. 1731. 8. — Description
de Paris, de Versailles, de Marly,
de Meudon, de St. Cloud, de Fontai-
nebleau . . . par Piganiol de la Force,
Par. 1736. 1742. 12. 8 B. mit Kupf. —
Les Delices de Versailles, de Trianon,
et de Marly, par Edelink, P. 1713. 12.
und 1731. 8. 2 B. — Nouvelle Descrip-
tion de Versailles et de Marly, Par.

1738. 8. — *Détails des nouveaux Jardins à la Mode*, Par. 1775 u. f. q. f. (30 Cah. jedes von einthen 20 Bl. welche Gärten im französischen und englischen Geschmack, französische und ausländische Gärten darstellen.) — *Jardin de Monceau*, près de Paris ... P. 1779. f. 18 Bl. — *Nouveaux Plans des Jardins de Sceaux* Penthievre, p. P. Champin et E. F. Cecile — *Promenades itinéraires des Jardins d'Ermenonville*, Par. 1789. 8. mit 25 Blatt Ansichten, von Merlot gest. — *Vues pittoresques, Plans et Description des principaux Jardins anglois qui sont en France*, 4. bis jetzt 5 Liefer. — Auch ist noch eine *Description générale et particulière de la France ... sur les Dessins de MM. Cochin, Perignon Moreau*, f. 8 Bde. angekündigt worden, von welcher ich aber nicht weiß, ob sie völlig fertig geworden ist. —

Von englischen Gärten in der alten Manier: *Delices de la grande Bretagne ... p. Beeverel*, Leide 1707. 8. 5 B. — *Vitruvius Britannicus, or the British Architect ...* by Col. Campbell, Woolfe and Gandon, Lond. 1717-1725. f. 5 Bde. — In der neuen Manier: *A new display of the beauties of England, or a Description of the most elegant public Edifices, royal Palaces, Noblemen's and Gentlemen's Seats ...* Lond. 1776. 8. 2 B. mit K. (ist bereits die dritte Ausg.) — *The modern universal British Traveller, or a new complete and accurate Tour through England ...* Lond. 1779. f. mit K. — *A collection of one hundred and fifty select Views in England, Scotland and Ireland ...* by P. Sandby, Lond. 1781. 2 B. Quers. — *Recueil de cent Vues d'Angleterre et du Pays de Galles*, p. Boidel, f. — *A general Plan of the Woods, Parks and Gardens of Stowe*, by M. Bridgemann, L. 1739. f. Sixteen perspective Views together with a general Plan of the magnificent Buildings and Gardens at Stowe,

Lond. 1752. f. Auch gehört noch dazu die *Description of the magnificent House and Gardens of Stowe*, Lond. 1766 und 1773. 8. — *Plans Elevat. Sect. and perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew*, by Wm. Chambers, Lond. 1763. f. Auch sind noch besonders *Six Views in the Royal Garden at Kew* vorhanden. — *Six Views of the Duke of Argyle's Seat at Whifton*, and *S. Francis Dashwood's at Westwycombe*, by Woollet. — *A View of the Garden of Carltonhouse*, of part of the Garden at Hallbarn, of the Garden of Ch. Hamilton, von ebend. — *Six Views in the Gardens of Hamilton at Painthill in Surry*, von ebend. — *Two Views of Halbarn in Buckinghamshire*, von ebend. — *Four Views of Parks (zu Belton, Hagley, Trenstead und Epsom)* by Vivares and Maion. — *Four Views of Parks (zu Dunnington, Epsom, Foremark und Lyme)* by Vivares. — *Two Views (zu Chatworth und Harddon)* von ebend. — *Six Views of Gentlemen's Seats (zu Wooburn, Datchet, Elstree, Esher, Wilton und Datchet)* by Sullivan. — *Six Views in Windsor Castle* by Sandby — *A general View of the House and Gardens of Chatworth in Derbyshire*, by Sayer. — *A View of the House and Part of the Garden of Castle Howard in Yorkshire* — *A View of Akworth Park in Yorkshire* — *Two Views of the Earl of Westmoreland's Villa*, wick part of the Park. — u. v. a. m. — Auch finden sich noch englische Gärten in den vorher angegebenen *Détails des nouveaux Jardins à la mode*. —

Von deutschen Gärten: *Vestib. von Gärten zur Ehre deutscher Kunst*, und *deutschen Geschmacks*, Alt. 1785. 8. (Aus Hirschfeld's Theorie gezogen.) — *Vues du Chateau et du Jardin de Ludwigslust*, f. 12 Bl. — *Plan der Gärten bey Solitude*, von Fikber gest. — *Der Garten von Neuwaldeck*, nebst dem Grundriß, von F. Schumacher

Schmucker gez. und von Contt, Kohl, Zoller und Mannsfeld gest. — Fünf Blätter, welche den Plan des Gartens, und den Aufsatz, Grundriß und Durchschnitt des Hauses zu Wörlitz darstellen; und Beschreibung des Fürstl. Anhalt- Dessauischen Landhauses und englischen Gartens zu Wörlitz von A. Röde, Dess. 1788. 8. mit 5 Kpfen. — Beschreibung des Lustschlosses und Gartens . . zu Reinsberg, Berl. 1778. 8. — Schreiben . . . den chinesischn, englischen Garten zu Marienwerder, ohnweit Hannover betr. 1777. 8. — Einige Bemerkungen über die Gärten in der Mark Brandenburg, Berl. 1790. 8. S. übrigens noch Nicolai Reisen — Vernoulli Reisen — Die große Hirschfeldische Theorie, und dessen Gartenkalendar. —

Uebrigens glaube ich, mit Wahrheit hinzu setzen zu können, daß Drosdheim, was über den sogenannten englischen Gartenbau geschrieben worden, der Begriff davon, selbst in Köpfen derer, welche der gleichen anlegen, noch nicht bis zur Klarheit gediehen ist, welches die sogenannten englischen Gärten, die kaum groß genug zu einem Bowling Green wären, und selbst auch größere, beweisen; und daß selbst die Theorien davon, besonders von französischen Schriftstellern, bis zum Ungeordneten und Vöthelichen getrieben worden sind. H. Mößers Englisches Garten (Patriot. Phantas. Th. 2. S. 465) hat nicht die Wirkung gehabt, die es billig hätte haben sollen.

Gavotte.

(Musik.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Konfikt von mäßig munterm und angenehmen Charakter. Es ist in geradem vier Vierteltakt, der aber nach Art des Alla Breve mit C bezeichnet, und auch im Takt schlagen nur mit zwey Zeiten angegeben wird. Es fängt im Auftakt oder in der zweyten Zeit mit dem dritten

Viertel an, und hat seine Abschnitte von zwey Taktten, folglich immer mitten im dritten Takt also:



Die geschwindesten Noten sind Achtel. Das ganze Stück wird in zwey Theile, jeder von acht Taktten, eingetheilt. Wenn aber die Gavotte nicht zum Tanzen, sondern zu Clavierstücken und so genannten Suten gemacht wird, so bindet man sich nicht genau an diese Länge.

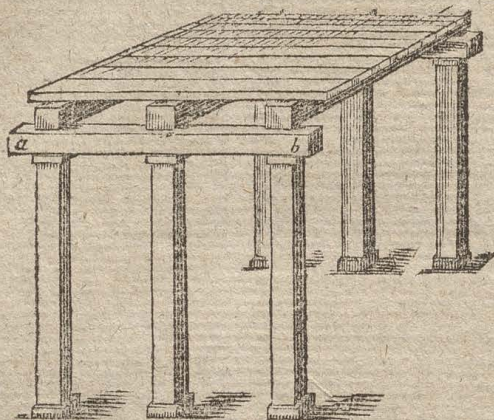
Gebälk.

(Baukunst.)

Ist der oberste Theil einer Säulenordnung, nämlich das, was von Säulen unterstügt und getragen wird. Der deutsche Name dieser Sache ist sehr schieflich, weil er ein aus verschiedenen Balken zusammengesetztes Werk andeuter; und ein solches wird auch durch das Gebälk, wenn es gleich von Stein ist, wirklich vorgestellt. Man kann sich von dem Ursprung und der Beschaffenheit des Gebälkes aus der, auf folgender Seite stehenden, Zeichnung einen ganz deutlichen Begriff machen. Man stelle sich vor, daß ein verständiger Mensch, ehe noch irgend das Bauen zu einer Kunst worden, eine Decke oder einen Boden, habe auf Säulen setzen wollen. Nachdem er seine Säulen gesetzt hatte, gab ihm der geringste Grad der Ueberlegung ein, daß er, sowol von vornen als von hinten, über seine Säulen zuerst einen Balken, legen müßte, der mit a b bezeichnet ist, welcher nicht nur die, in einer Reihe stehenden Säulen zusammen verbinde, sondern auch zugleich die Unterlage zu den Hauptbalken abgäbe. Nun mußte ihm natürlicher Weise einfallen, auf diese Balken diejenigen Balken zu legen, die von der Vorderseite des Gebäudes

bäudes bis auf die Hinterseite reichen, und die die eigentliche Grundlage der Decke, oder des obern Bodens machen. Hierüber mußten, um den Boden zu vollenden, quere über die-

se Balken diese Bretter, so wie die Figur es anzeigt, gelegt werden. Diese Bretter mußten, zu besserer Bedeckung der Balken, auf allen Seiten etwas herausstehen. In der Figur



ist das vorderste Brett weggelassen, damit man die Köpfe der Hauptbalken sehen könne, die von dem über sie herauslaufenden Bretter wären bedeckt worden. Dieses ist also der Ursprung der Gebälke.

Es ist hieraus zu sehen, daß das Gebälk drey notwendige oder wesentliche Theile habe: 1. Den Querbalken, der die Säulen zusammen verbindet, und den Hauptbalken zur Unterlage dienet; er wird bekriegen im Deutschen der Unterbalken genannt. 2. Die Hauptbalken, deren Köpfe auf dem Unterbalken ruhen. Der Raum, den diese Balkenköpfe, nebst dem dazwischen gelassenen leeren Raum, an der Vorderseite, zwischen dem Unterbalken und den obersten hervortretenden Brettern einnehmen, wird der Fries genannt, und ist also der zweyte Haupttheil des Gebälkes. 3. Den dritten machen die über die Balken hervortretenden Bretter der Bohlen aus, die darum, weil sie um das ganze Gebäude herum einen herausstehenden Kranz machen, der Kranz genannt werden. Dieses ist also

der Ursprung des Gebälkes, und der Benennung seiner verschiedenen Theile.

Als man hernach in den Gebäuden auf die Schönheit zu sehen angefangen, sind diese Theile verschiedentlich verzieret worden, und man hat ihnen in verschiedenen Säulenordnungen ihre besondern Verzierungen und Verhältnisse gegeben. Auch in steinernen Gebäuden, sogar in denen, die wirklich keine Boden oder Decken haben, die von den Säulen getragen werden, hat man von außen des Ansehens halber die Gebälke beybehalten. Sie dienen in der That, dem Gebäude oder einer Säulenordnung von oben seine Begrenzung oder Vollendung zu geben, so wie der Knauf die Säule vollendet*). Auch überall, wo Säulen angebracht werden, selbst da, wo sie wirklich nichts tragen, muß nothwendig ein Gebälk darüber stehen, weil sonst die Säulen als ganz müßige Theile da stehen würden. Mitbin ist das Gebälk ein wesentlicher Theil jeder Säulenordnung.

Alber

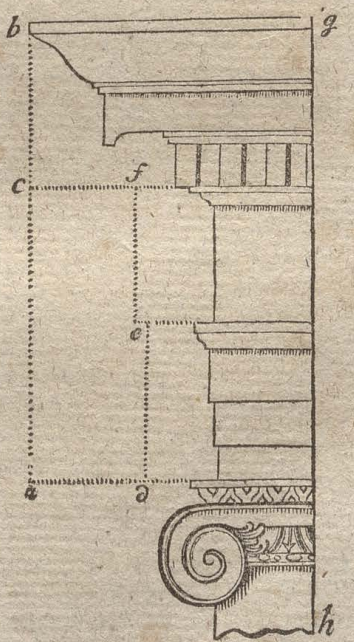
*) S. Sagn.

Aber auch da, wo sowol die Säulen, als das Gebälk, nur zur Verzierung dienen, wie in den Gebäuden, wo die Säulen halb in die Mauer hineintreten, muß man den Ursprung des Gebälkes nie aus dem Gesichte verlieren, weil man sonst in ganz ungereimte Fehler fällt, die das Auge eines Kenners sehr beleidigen. Man sieht aus diesem Ursprung, daß der Unterbalken seiner Natur nach in gerader Linie über alle Säulen weglaufen müsse, weil er einen wirklichen Balken vorstellt, der über die Säulen gelegt ist. Daher denn die Baumeister, so berühmt sie sonst auch seyn mögen, sehr grob fehlen, die den Unterbalken durch Verköpfungen zerbrechen: so wie die, welche ihn bisweilen zwischen ein Paar Säulen, um ein Fenster etwas höher machen zu können, gar weglassen oder ausschneiden, so daß die Hauptbalken an denselben Stellen keine Unterlage zu haben scheinen. Dergleichen Fehler sind an dem königlichen Schloß in Berlin, das sonst sehr große architektonische Schönheiten hat, häufig. Diese Fehler haben die Alten, in der schönen Zeit der Kunst, nie begangen; alle Gebälke der alten griechischen Gebäude sind vollständig, und laufen gerade und ohne alle Brechung über den Säulen weg. Aber an den Gebäuden, die aus den Zeiten der spätern römischen Kaiser übrig geblieben sind, findet man die unschicklichen Verköpfungen der Gebälke.

Selbst in Gebäuden, die weder Säulen noch Pfeiler haben, ist das Gebälk nothwendig. Man macht an dem obern Ende der Mäuren einen Streifen, der den Unterbalken vorstellt; und da die Hauptbalken wirklich da aufstiegen, so deutet man auch den Fries an; endlich läßt man auch, sowol zum Abtropfen des Regens von den Dächern, als um das ganze Gebäude zu begrenzen, einen Kranz von verschiedenen Gliedern

herum geben. Also hat jedes, auch sonst schlecht gebaute Haus, sein Gebälk, welches, zumal wenn keine Säulen angebracht sind, auch bloß das Hauptgesims genannt wird.

So ein kleiner Theil des ganzen Gebäudes das Gebälk ist, so sehr kann es ihm ein gutes Ansehen geben oder benehmen. Ein niedriges Gebälk mit wenig hervorstehendem Kranz giebt einem großen Haus ein gar elendes und mageres Ansehen, als wenn ein sehr kleiner Kopf auf einem großen Körper säße. Ist aber das Gebälk gar zu groß und stark, so scheint es das Gebäude einzudrücken. Hier kommt es also vorzüglich auf ein richtiges Auge an, das die guten Verhältnisse zu treffen vermöge^{*)}. Wir haben also hier noch die Verhältnisse und auch die Verzierung des Gebälkes zu betrachten. Um alles deutlicher zu machen, ist die Zeichnung eines ionischen Gebälkes im Profil beygefügt.



U 4
*) S. Satz.

Die

Die Linie g h bezeichnet den Durchschnıtt des Gebäudes, der von oben bis unten mitten durch den Säulensamm durchgeht. Demnach zeigt die Figur die Auslaufungen *) und die Höhen der zum Gebälke gehörigen Theile. Die ganze Höhe des Gebäudes a b wird von verschiedenen Baumeistern und in jeder Ordnung verschiedentlich genommen. Goldmann, dem wir in diesem Werk in Ansehung der Verhältnisse überall folgen, macht jedes Gebälk, in jeder Ordnung, von vier Modeln, und dieses ist das Verhältniß des hier gezeichneten Gebäudes. Selten findet man, daß gute Baumeister diese Höhe bis auf drey Model vermindern; hingegen haben einige, als Barozzi und Tacaneo, das Gebälk der corinthischen und römischen Ordnung bis auf fünf Model erhöht. Ebenso verschieden sind die Baumeister auch sowol in den Höhen, als in den Auslaufungen der einzeln Theile, und in den Verzierungen.

Die Höhe des Unterbalkens d e, des Frieses e f, und des Kranzes c b macht Goldmann in den niedrigen Ordnungen gleich, nämlich jede von $1\frac{1}{2}$ Model; in den höhern Ordnungen aber giebt er dem Unterbalken $1\frac{1}{2}$ Model, dem Fries $1\frac{1}{2}$ und dem Kranz $1\frac{1}{2}$ Model.

Die Auslaufungen sind an dem Unterbalken und an dem Fries geringer, als die Höhen; hingegen hat der Kranz natürlicher Weise eine sehr starke Ausladung, von $2\frac{1}{2}$ bis $2\frac{3}{4}$ Model, sowol weil er das ganze Gebäude begränzt, als weil er zugleich dienet das ablaufende Wasser von dem Gebäude abzuhalten.

Der Unterbalken wird in den meisten Ordnungen in zwey oder drey Streifen abgetheilet, und oben mit einem oder zwey kleinen Gliedern verziert. Der Fries kann glatt bleiben, oder mit Balkenköpfen, auch

*) S. Auslauf.

allerhand Schnitzwerk verziert werden *); an seinem obersten Ende werden ebenfalls ein Paar kleine Glieder angebracht. Am meisten aber gehen die verschiedenen Baumeister in Ansehung des Kranzes von einander ab, und es würde uns Unendliche fallen, alle Veränderungen mit demselben zu beschreiben **).



(*) Von dem Gebälk, (Entablement) handeln, unter mehreren, L. H. Blondel, in s. Cours d'Architecture, und zwar, De l'entablement Toscan de Palladio; de l'entablement Toscan de Scamozzi; de l'entablement Toscan de Vignole; des entablemens decomposés (B. 1. S. 240. 278. 327). De l'entablement denticulaire, mutulaire etc. de l'ordre Dorique; de l'entablement de l'ordre Jonique; de l'entablement Corinthien; de l'entablement composite u. s. w. (Wd. 2. S. 7. 29. 121. u. s. S. 153. — —

Besondre Abbildungen davon haben, unter mehreren, geliefert: Ulrich unter, stehender Gebälke und Kronwerke, aus römischen Antiquitäten, zusammen getragen von Charmeton, f. 12 Bl. — Parallele des grands entablemens et des charpentés a l'italienne, von Dumont, f. 6 Bl. —

G e b ä u d.

(Baukunst.)

Unter dieser Benennung begreifen wir jedes Werk der Baukunst, das für sich ein Ganzes ausmacht und nicht bloß ein Theil eines größern Ganzen ist: also nicht bloß Häuser, Palläste und Kirchen, sondern auch Monumente, Ehrenpfosten und dergleichen. Wir betrachten hier das Gebäud überhaupt, als einen Gegenstand des Geschmacks, in der Absicht

*) S. Fries.

**) S. Kranz.

stelt einige Grundsätze und Maximen zu entdecken, auf welche das Urtheil über die Schönheit oder Vollkommenheit der Gebäude sich allemal gründen muß.

Die Werke der Kunst haben dieses mit einander gemein, daß der Stoff, den sie bearbeiten, außer der Kunst liegt, von ihr aber seine Form und Bearbeitung bekommt *). Der Stoff des Dichters ist etwas, das auch die gemeine Rede vortragen könnte; durch die Form und die besondere Art des Vortrags aber wird er zum Gedicht. So ist ein Gebäude allemal ein Werk, das auch außer der Kunst noch sein Wesen hat; ein Haus würde auch ohne allen Einfluß der Kunst in so fern sie vom Geschmack geleitet wird, noch immer ein nutzbares Werk seyn.

Hieraus folget, daß ein Gebäude nicht anders, als in Rücksicht auf das, was es auch ohne die Kunst seyn würde, müsse beurtheilet werden. Man kann es nicht bloß wie eine schöne Form ansehen; es ist allemal ein Werk zu gewissem Behuf bestimmt. Will man es als ein Werk der Kunst und des Geschmacks beurtheilen, so kommt es nicht darauf an, ob es überhaupt eine schöne Form sey, sondern, ob es bey den wesentlichen Eigenschaften, die es, außer der Kunst betrachtet, haben soll, auch schön genug sey. Derjenige ist ein guter Baumeister, der die wesentliche Absicht, in welcher das Gebäud aufgeführt wird, vollkommen erreichen, zugleich aber dem Werke jede ihm zukommende Schönheit geben kann.

Vor allen Dingen muß also jedes Gebäude seinem Endzweck gemäß angelegt seyn. Seine Lage, so wie die Stärke und äußerliche Form, müssen durch ihn bestimmt werden. Ein Rathhaus müßte nicht in einem Winkel der Stadt angelegt, in sei-

ner Form nicht wie ein Gefängniß, und in Aufsehung seiner Stärke nicht wie ein Gartenhaus, aussehen.

Eben so müssen von außen und von innen die Verhältnisse und die Verzierungen, so wie die Anordnung, nicht nach zufälligem Gurdünken oder phantastischen Einfällen angegeben, sondern aus der Natur des Gebäudes durch ein gründliches Urtheil und einen gesunden Geschmack bestimmt werden. Die Verhältnisse der Theile, die für eine Kirche, oder für einen großen Pallast gut wären, schiken sich nicht für ein Privathaus, so wenig als große Audienzsäle mit Vorzimmern; so wie auf der andern Seite das bescheidene Ansehen, und eine durchaus gleiche und wenig Mannigfaltigkeit zeigende Anordnung, für ein gemeines Haus ganz vernünftig, aber für einen Pallast zu mager und zu elend seyn würde. In Zierathen kommt das Große und die Pracht nur großen, und in Aufsehung ihrer Bestimmung vornehmen, Gebäuden zu; da hingegen Zierlichkeit, Nettigkeit, und ein mäßiger Reichthum, auch an Privatgebäuden reicher Bürger noch gut stehen kann.

Man kann überhaupt diese und andre hieher gehörige Anmerkungen in die allgemeine Regel zusammen fassen, daß jedes Gebäude, sowol in seinen wesentlichen, als zufälligen Theilen, seinen Charakter behaupten und seinen Zweck anzeigen, zugleich aber in seiner Art gut in die Augen fallen, und überall gute Verhältnisse, Geschmack, Festigkeit und angewandten Fleiß an den Tag legen müsse. Aus jeder Vergehung gegen diese Regel entstehen Hauptfehler. Es würde zu weitläufig seyn, dieselben hier aufzuzählen, da sie so sehr mannigfaltig seyn können. Wer gründlich von einem Gebäude urtheilen will, der muß also zuerst von der Natur und Bestimmung desselben richtige Begriffe haben, und darnach sowol

*) S. Werke der Kunst.

das Ganze, als die Theile beurtheilen. Hierzu aber gehört eine richtige Kenntniß der Sitten, der Lebensart, der Geschäfte und der Gebräuche des Landes, dessen Gebäude man beurtheilen will.

Findet man jedes der Natur und der Bestimmung des Gebäudes angemessen, so ist man von dem Verstand und der Ueberlegung des Baumeisters versichert; und man weiß, daß weder Mangel noch Ueberfluß, auch nichts unschickliches vorhanden ist.

Jedes Gebäud aber, zu welchem Gebrauch es möge bestimmt seyn, muß Festigkeit, Regelmäßigkeit und Eurythmie haben, auch muß jedes Einzelne darin mit Fleiß gemacht und in seiner Art wol vollendet seyn. Alles stehende muß senkrecht, und alles liegende waagerecht seyn; jeder schwere Theil muß seine verhältnismäßige Unterstüßung haben; hingegen muß auch nirgend weder Stärke noch Unterstüßung seyn, wo nichts zu tragen ist. Säulen oder Pfeiler, auf denen nichts schweres ruhet, oder sehr starke Unterstüßungen, auf denen etwas ganz leichtes liegt, sind Ungereimtheiten in der Baukunst, die den gemeinen Begriffen widersprechen. Was sollen riesenmäßige Sklaven, die aus Nachahmung der Caryatiden*) an den Thüren gemeiner Wohnhäuser angebracht sind, um etwa einen leichten Balkon zu tragen, wie man an einigen Häusern in Berlin sieht?

Ueberhaupt muß in jedem einzeln, zur Festigkeit oder zur Verzierung vorhandenen Theil, außer einem guten Verhältniß auch die Absicht, warum er da ist, in die Augen fallen, und aus dieser Absicht muß seine Beschaffenheit beurtheilt werden. Eine Probe, wie eines jeden Theils Beschaffenheit und Verhältniß aus seiner Absicht zu beurtheilen sey, kann man aus den zum Gebälge gehörigen Thei-

*) S. Caryatiden.

len abnehmen, wovon die verschiedenen Artikel nachzusehen sind *). Noch finden sich verschiedene hieher gehörige Anmerkungen in dem Artikel Bantast **).

Gebehrden.

(Schöne Künste.)

Die verschiedenen Bewegungen und Stellungen des Körpers und einzelner Gliedmaßen desselben, in so fern sie etwas Charakteristisches haben, oder Aeußerungen dessen sind, was in der Seele vergeht †). In gar viel Fällen sind die Gebehrden eine so genaue und lebhafte Abbildung des innern Zustandes der Menschen, daß man ihre Empfindungen dadurch weit besser erkennet, als der beredteste Ausdruck der Worte sie zu erkennen geben würde. Keine Worte können weder Lust noch Verdruß, weder Verachtung noch Liebe so bestimmt, so lebhaft, vielweniger so schnell ausdrücken, als die Gebehrden. Also ist auch nichts, wodurch man schneller und kräftiger auf die Gemüther wirken kann. Darum sind sie der Hauptgegenstand der Künste, die auf das Auge wirken. Der Mahler hat wenig andre Mittel, als dieses, Empfindungen und Gedanken zu erwecken; Redner und Schauspieler aber können durch die Gebehrden ihren Vorstellungen ein Leben und eine Kraft geben, die die, welche in den Worten liegt, weit übertrifft. Man kann aus dem, was uns einige Alten von den Pantomimen in Rom erzäh-

*) S. Gebälge; Gries; Dreyshlitz; Sparrenbisse.

**) I Ab. S. 443. 444. 445.

†) Nempe gestus est in corporis vel totius vel partium ejus quodam motu et conformatione temporaria, affectionibus animi vel veris, vel quas fingere volunt, accommodata, easque exprimens. Cicero de Nat. Deor. L. II. c. 12.

erzählen, abnehmen, wie weit die Sprache der Gebehrden sich erstrecken könne. Die Kunst der Gebehrden ist deswegen von den alten als ein besonderer Theil der schönen Wissenschaften, unter dem Namen *Musica Hypocritica*, betrachtet worden. Plato erwähnt der Gebehrdenkunst unter dem Namen *Orchestra*.

Aber so bestimmt jede Empfindung, so gar jede Schattirung und jeder Grad einer Empfindung, sich durch ihre besondern Gebehrden ausdrücken läßt, so unbestimmt und unzureichend hingegen ist jede Sprache, wenn man diesen Theil der Kunst in Regeln fassen wollte. So wie man auch in der reichsten Sprache die verschiedenen Gesichtsbildungen der Menschen nur sehr unvollkommen beschreiben kann, so findet man auch die größten Schwierigkeiten, die Gebehrden bestimmt zu beschreiben. Darum haben auch die besten Lehrer der Redner, als Cicero und Quintilian, nur wenige allgemeine Vorschriften hierüber geben können. Doch sollte man die Hoffnung, den Ausdruck der Sprache in diesem Stük zu einer mehreren Vollständigkeit und zu genauerer Bestimmung zu bringen, nicht verloren geben. Wenn die spätern griechischen Rhetoren, die sich so viel unnütze Mühe gegeben haben, für jede grammatische oder rhetorische Figur einen Namen und eine Erklärung zu finden, ihr Nachdenken auf die Beschreibung der Gebehrden angewendet hätten, so würde man vielleicht jetzt schon nähere Hoffnung haben, von diesem wichtigen Theile der Kunst einmal bestimmt sprechen zu können.

Die zeichnenden Künste könnten darin den redenden einen wichtigen Dienst leisten. Es ist zu wünschen, daß ein guter Zeichner eine Sammlung nachdrücklicher und redender Gebehrden anfangen möchte. Wer sich besonders darauf legen wollte, bloß

die Gebehrden der Menschen zu beobachten, jedes Redende und jeden genauen Ausdruck darin, richtig zu zeichnen, dem würde es nicht schwer fallen, einen beträchtlichen Beitrag zur Gebehrdenkunst zu liefern. Es wäre ein einer Kunstacademie würdiges Unternehmen, eine solche Sammlung zu veranstalten, und die Künstler zu jährlicher Vermehrung derselben aufzumunter. Man könnte allenfalls den Anfang der Sammlung damit machen, daß man aus den Antiken und aus den Gemälden der Neuern zuerst alle Figuren aussuchte, und in einer Folge herausgäbe, die in der Stellung einen bestimmten Ausdruck zeigen. Hernach könnte jedem Zeichner, der eine genau nach der Natur gemachte und durch Gebehrden sehr redende Figur zur Sammlung einschickte, eine kleine Belohnung gereicht werden. Dadurch würde die Sammlung in wenig Jahren vermuthlich sehr ansehnlich anwachsen. Wenn alsdenn ein Mann von Genie eine solche Sammlung vor sich nähme, Beschreibungen und Anmerkungen dazu machte, so würde nach und nach der Theil der Kunst, der igt so wenig bearbeitet ist, zu größer Vollkommenheit kommen können. Wenn man bedenkt, daß mancher Liebhaber der Naturgeschichte vermittlest der Beobachtung, der Zeichnungen und der Beschreibungen, die Gestalt und die Bildung vieler tausend Pflanzen und Insekten, so genau in die Einbildungskraft gefaßt hat, daß er die kleinsten Abänderungen richtig bemerkt: so läßt sich auch gewiß vermuthen, daß eine mit eben so viel Fleiß gemachte und in Gläsern gebrachte Sammlung von Gesichtsbildungen und Gebehrden, und also ein daher entstehender eigener Theil der Kunst, eine ganz möglich Sache sey. Warum sollte eine Sammlung redender Gebehrden weniger möglich und weniger nützlich seyn,

seyn, als jene Sammlung von abgezeichneten Muscheln, Pflanzen und Insekten? Und warum sollte man, wenn dieses Studium einmal mit Ernst getrieben würde, die dazu gehörige Kunstsprache und Terminologie nicht eben so gut finden können, als sie für die Naturgeschichte gefunden worden?

Dieses würde den Weg bahnen, dem Redner, dem Schauspieler, dem Maler und dem Tänzer den wichtigsten Theil der Kunst zu erleichtern.

Man kann dem Redner, und dem Schauspieler nie genug wiederholen und nicht nachdrücklich genug sagen, daß die Gebehrden redend seyn müssen, noch dem Zeichner, daß seine Figuren allemal verwerflich sind, wenn er ihnen nicht redende Stellungen und Gebehrden geben kann. Demosthenes hielt es für so wichtig, daß er auf Befragen, was in der Vereblichkeit das wichtigste sey, antwortete: Der Vortrag; (wodurch er Stimme und Gebehrden verstand;) und auf die weitem Fragen, was nach dem zum zweyten und dritten, als das wichtigste zu suchen sey, immer dieselbe Antwort wiederholte. Was man an dem Redner sieht, das wird unmittelbar auf dem Grund der Seele empfunden; aber die Worte kommen erst in den Verstand, und von da durch eine Art der Uebersetzung, wenigstens durch eine zweyte Handlung des Geistes, und verschwächt, an das Herz. Welche Worte sind vermögend, die innigste Sehnsucht eines Verliebten nach dem Gegenstand seiner Wünsche so auszudrücken, wie seine Blicke und seine Gebehrden? Einigermassen ist es der Sappho in dem bekannten Lied an Phaon gelungen, dieses in Worten auszudrücken; deswegen auch ein feiner Kenner*) diese Ode unter die erhabensten Werke der Dichtkunst zählt.

*) Longinus.

Wenn der Künstler durch genaue Beobachtung der in Gebehrden liegenden Kraft, sich von ihrer Wichtigkeit völlig überzeugt hat, so muß er nun das besondere Studium dieses Theils der Kunst vornehmen. Darüber findet er aber bey dem Lehrer der Redner, aus angezeigten Ursachen, nichts, als sehr allgemeine Anmerkungen; sein Genie und sein Fleiß müssen die besondern Mittel finden. Eine der wichtigsten allgemeinen Anmerkungen ist diese: daß er überhaupt den allgemeinen Ton der Rede durch seine Gebehrden ausdrücke, und hingegen sich sehr in Acht nehme, dasjenige, was bloß für den Verstand und nicht für die Empfindung ist, gleichsam durch mahlende Zeichen auszudrücken. Man muß, sagt Cicero, nicht einzelne Worte, sondern das, was man im Ganzen empfindet, nicht durch Abzeichnung, sondern durch Andeutung, ausdrücken*). Was der große Mann in der angezogenen Stelle demonstrationem verba exprimentem nennt, und hier durch Abzeichnung übersetzt ist, muß von dem Redner sehr sorgfältig vermieden werden. Es kann nichts freistiger seyn, als wenn er jedes Wort mit Zügen und Bewegungen der Hände und der Arme abbildet, besonders, wenn er bloße Begriffe, die nur den Verstand angehen, wie das Nahe und Ferne, das Hohe und Niedrige und dergleichen Dinge, zeichnen will. Die Gebehrden sollen uns nicht deutliche Begriffe geben, sondern Empfindungen verstärken oder unterhalten.

Hierauf muß der Redner sich auch von dem Schauspieler unterscheiden. Er tritt wol vorbereitet auf

*) Omnes autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens, scenicus, sed universam rem et sententiam, non demonstratione, sed significatione declarans. Cic. in Bruto, Lib. III.

auf, hat auf einmal den ganzen Umfang seiner Materie vor sich, ist ganz und allein davon durchdrungen, und behandelt sie, als ein Mann, der alles auf das genaueste überlegt hat. Darum muß auch Einförmigkeit, Bedachtsamkeit und gute Fassung in seinen Gebehrden seyn. Bey dem Schauspieler verhält sich die Sache ganz anders. Er nimmt jeden Augenblick die Gebehrden desselben Augenblicks an; bald redet er, bald hört er zu. Die Handlung reißt ihn mit fort, da der Redner seines Vortrages Meister seyn muß. Der Schauspieler stellt einen für alles, was auf der Bühne vorgeht, unvorbereiteten Menschen vor, der plötzlich, bald angenehm, bald unangenehm gerührt wird; seine Gebehrden müssen eben die Abwechslungen und die Vermischung des guten und Bösen, so wie sie im Leben vorkommt, ausdrücken. Er muß in einem Augenblick sauer oder verdrüßlich, und wieder vergnügt aussehen. Also sind die Gebehrden bey ihm weit schneller Abwechslungen und weit lebhafteren Bewegungen unterworfen, als bey dem Redner. Deswegen will Cicero auch nicht, daß der Redner die Kunst der Gebehrden, so wie der Schauspieler, lernen soll*).

Wenn irgend ein Theil der Kunst ist, der eine lange und sehr fleißige Übung erfordert, so ist es dieser. Sie muß aber mit genauer Beobachtung der Natur verbunden seyn. Der Redner muß Gelegenheit suchen, lebhaftere und empfindsamere Menschen zu sehen, und ihre Gebehrden genau beobachten, und durch wiederholte Versuche das, was er nachdrücklich gefunden, sich zueignen. Zu seinen Übungen muß er sich eine Sammlung vorzüglicher Stellen aus den

besten Rednern machen, die er erst wol auswendig lernt, und hernach für sich so lange declamirt, bis er Stellung und Gebehrden, die jedem Stück zukommen, gefunden hat. Wie ein Zeichner nicht leicht einen Tag vorbegehen läßt, ohne etwas zu zeichnen, so muß auch der Redner täglich wenigstens eine schöne Stelle declamiren. Es ist ein wirklicher Mangel auf unsern Universitäten, daß kein methodisch eingerichteter Unterricht in dieser Sache gegeben wird. Daher kommt es denn, daß man so sehr selten einen geistlichen Redner findet, der die Kunst versteht, seinen Worten durch die Gebehrden Nachdruck zu geben.

Man hört bisweilen, daß die Sprache der Gebehrden so gar als eine, dem geistlichen Redner ganz unnöthige, Sache verworfen wird. Aber dieses ist gewiß ein schädliches Vorurtheil. Denn selbst da, wo er bloß zu unterrichten, oder nur auf den Verstand zu wirken hat, sind die Gebehrden von Wichtigkeit; weil sie ungemein viel zur Unterhaltung der Aufmerksamkeit und selbst zur Ueberzeugung beitragen. Der Verstand läßt sich eben so, wie das Herz gewinnen; und erst dann, wenn er gewonnen ist, haben die Gründe ihre volle Kraft auf ihn.

Für den Schauspieler und für den Tänzer ist nichts so wichtig, als die Kunst der Gebehrden. Besitzt er diese, so ist er Meister über die Empfindung der Zuschauer; sind seine Gebehrden unnatürlich, so wird sein ganzes Spiel unerträglich. Der Schauspieler kann durch verkehrte Gebehrden das höchste Tragische frostig, und das feinste Comische kläglich machen. Wer diesen Theil der Kunst nicht besitzt, dem ist zu rathen, nie auf Gebehrden zu denken, und sich lediglich der Natur zu überlassen. Natürliche Gebehrden, auf welche man nicht studirt, sind allemal nachdrück-

*) Nemo suaverit studiosis dicendi adolecentibus, in gelia discendo histriionum more elaborare. Cic. de Orat.

drücklich, wenn man nur einigermaßen empfindet, was man sagt; die Kunst soll ihnen bloß den schönen Anstand geben. Wer ihnen diesen nicht geben kann, der bleibe lieber bey der ganz rohen Natur. Ist sie nicht mit Schönheit verbunden, so ist sie doch nachdrücklich; aber künstliche Gebehrden, deren Anlage nicht aus der Natur entstanden ist, sind allemal frostig.



Ueber die in diesem Artikel von Hrn. S. gedruckte, mögliche Klassifikation und Benennung der Gebehrden, gleich den Klassifikationen der Naturgeschichte, s. Hrn. Engels Ideen zu einer Mimik Th. I. S. 70 — so wie über diese Materie überhaupt, das ganze angeführte Werk. — Ein anderes, italienisches, *L'arte de' Cenni*, da Giov. Bonifacio, Ven. 1616. 4. gehört, im Ganzen, in so fern hieher, als der Verf. im 1ten Th. die Kunst ist durch Gebehrden auszudrücken lehrt, und im 2ten den Nutzen der Gebehrdensprache zeigt. — Auch der „Versuch einer zahlreichen Folge leidschaftlicher Entwürfe . . . gezeichnet und gedcht . . . von J. F. v. Götz, Augsb. 1784. 4. 160 Bl. welche nichts, als das Drama, Leonardo und Violante, nach Bürger, darstellen, ist ein guter Vortrag zum Studium der Gebehrdenkunst für den Schauspieler; zum Studium, nicht zur Nachmachung, oder Nachahmung. S. übrigens den Art. Schauspielkunst. — Die von der Gebehrdenkunst des Redners (seiner Action überhaupt) handelnden Sorten sind bey den Art. Anstand und Vortrag angeführt.

G e b r o c h e n.

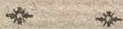
(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in der Sprache der Künstler in verschiedenen Bedeutungen gebraucht. Ueberhaupt bedeutet es etwas, das man nicht ganz oder nicht völlig gelassen hat. Nicht

voll ist die gebrochene Stimme, in der größten Rührung, sowol bey vergnügten, als bey traurigen Empfindungen. Da thut sie große Wirkung auf die Zuhörer, weil sie die höchste Rührung des Redners weit besser anzeigt, als seine Worte thun können. Aber eben deswegen muß diese gebrochene Stimme nur da, wo die Rührung am höchsten ist, gehört werden.

Gebrochene Farben sind die hellen Hauptfarben, die einen Zusatz von andern dunkeln Farben bekommen und also ihr volles Licht nicht mehr haben. Die Italiener nennen sie *Mezzetinten*; im Deutschen werden sie auch *Mittelfarben* genannt, weil sie insgemein zwischen dem Hellichten und dem Dunkelsten in der Mitte stehen, und die genaue Verbindung des Hellen und Dunkeln bewirken.

Ein gebrochener Accord heist in der Musik derjenige, dessen Töne nicht, wie gewöhnlich auf einmal, sondern hinter einander angeschlagen werden. Auch nennt man einen gebrochenen Bass den, der, anstatt auf einem Ton, so lang es der Gesang erfordert, anzuhalten, den Grundton wiederholt anschlägt, oder andere dazu gehörige oder schickliche Töne durchläuft.



(*) Von den gebrochenen Farben handelt, unter mehreren ausführlich, Hagedorn, in der 48ten seiner Betrachtungen über die Malerei, Th. 2. S. 679. (Von den Mittelfarben überhaupt.) —

G e b u n d e n.

(Musik.)

Dieses Wort wird in der Musik verschiedentlich als ein Kunstwort gebraucht. Gebundene Noten oder Töne sind solche, die in einer schlechten Zeitzeit angeschlagen werden, und bis auf eine gute Zeit liegen bleiben.

ben *). Eine gebundene Stimme, in Conſtänzen, die für Instrumente geſetzt ſind, heiſſt eine Stimme, die nicht bloß zur Begleitung einer andern Stimme da iſt, ſondern für ſich eine zum Ganzen nothwendige, und concertirende Parthie hat. Dergleichen Parthien werden inſgemein mit dem italiäniſchen Wort *obligato* bezeichnet, wozu der Name des Instruments geſetzt wird, als *Violino* oder *Baſſo obligatedo*.

Eine beſondere Gattung des gebundenen Baſſes macht der aus, den die Franzoſen *Baſſe contrainte* nennen. Ein ſolcher Baſſ hat ein kurzes Thema von wenig Takten, welches er das ganze Stück hindurch, ſo lang es ſeyn mag, beſtändig wiederholt, da inzwiſchen die Hauptſtimme beſtändig abwechſelt, und alſo auf jede Wiederholung derſelbigen Töne im Baſſ, einen andern Geſang hat, wie in der *Chaconne*.

Große Harmoniſten behandeln bisweilen einen ſolchen gebundenen Baſſ ſo, daß, ungeachtet er immer dieſelben Töne hat, der Geſang der obern Stimmen dennoch ganz frey durch vielerley Tonarten modulirt, woron man in Händels Alexanders Feſt zwey fürtreffliche Beyſpiele findet **). Dieſes iſt aber ſehr künstlich, und erfordert eine große Fertigkeit in Behandlung der Harmonie.

Rouſſeau macht über die gebundenen Baſſe die richtige Anmerkung, daß ſie den Conſtänzen einen ſehr pathetiſchen Charakter geben. Sie ſind deßwegen in Kirchenmuſik über kurze Sprüche, die in den Hauptſtimmen immer mit veränderten Geſang wiederholt werden, mit großem Vortheil zu brauchen.

*) S. Bindung.

**) Das eine in dem Turri deſſen Worte anſangen: *The Many rend the ſkies with loud applauſe*; das andre in dem Turri: *Break his band of ſleep aſunder*.

Gedanken.

(Schöne Künſte.)

Heißt überhaupt jede Vorſtellung, in welcher einige Deutlichkeit iſt, vermöge welcher man ſie durch Zeichen bekannt machen kann. Wenn man inſbeſondere in Abſicht auf die ſchönen Künſte von Gedanken ſpricht, ſo verſteht man dadurch die Vorſtellungen, welche der Künſtler durch ſein Werk hervorzubringen ſucht, in ſo fern ſie von der Art, wie ſie erregt werden, oder ſich darſtellen, unterſchieden ſind. Die Gedanken in den Werken der Kunſt ſind daſjenige, was von einem Werk übrig bleibt, wenn der äſthetiſche Schmutz davon genommen wird. So ſind die Gedanken des Dichters das, was übrig bleibt, wenn der Bau des Verſes, der Ton und einige bloß zum Schmutz und zur Ausbildung, oder zur Verſtärkung dienende Begriffe weggelaſſen werden.

Demnach ſind ſie die Materie oder der Stoff, der von der Kunſt bearbeitet und auf eine ihrem Zweck gemäße Weiſe vorgetragen wird. Das Äſthetiſche ſelbſt iſt das Zufällige der Gedanken, das Kleid, worin ſie gezeiget werden, oder die Form, in welche ſie der Künſtler bildet. Derowegen ſind ſie das erſte, worauf in jedem Werk der Kunſt zu ſehen iſt, der Geiſt und die Seele des Werks: und wenn ſie ſchlecht ſind, ſo kann das ganze Werk keinen großen Werth haben; ſondern gleicht jenem Pallaste von Eis, der zwar die richtigſte Form eines brauchbaren Gebäudes hat, aber ſeiner Materie halber unnütz iſt, und zu dem Gebrauch, den ſeine Form anzeiget, nicht dienen kann.

Zu jedem vollkommenen Werk der Kunſt werden alſo zuerſt gute, das iſt, richtige und nach der Beſchaffenheit des Werks intereſſante Gedanken erfordert. Was Horaz bloß von den redenden Künſten ſagt: *Scriben-*
di

di fons est sapere, kann auf alle Künste angewendet werden: Pingen di fons est sapere, Gedanken aber sind Früchte der Vernunft. Michin ist die wesentliche Grundeigenschaft eines Künstlers, Beurtheilungskraft und Vernunft. Denn ohne diese stellet er uns bloße Formen dar, die einen Schein, aber kein wirkliches Wesen haben. *pulchra facies cerebrum non habens.* Ein bloßer Künstler, der nicht zugleich ein Philosoph, das ist, ein vernünftiger Mann ist, der wichtige und uns interessante Gedanken zu bilden vermag, gleicht einem Koch, der zwar allerhand Arten von schmackhaftem Gewürz im Vorrath hat, aber keine nahrhafte Speisen, die er damit zu rechte machen könnte.

Wie der Koch eine Speise haben muß, die er durch seine Kunst zurechtet und schmackhaft macht, so muß der Künstler Gedanken, das ist, Vorstellungen, die dem Geiste Nahrung geben, in Bereitschaft haben, und sie durch die Kunst angenehm oder kräftig machen. Diesen Begriff von der Kunst müssen die Künstler beständig vor Augen haben, damit sie, durch eine ernsthafte Bemühung die wichtigsten Wahrheiten der Philosophie sich bekannt zu machen, durch eine genaue Beobachtung der Menschen und Sitten, hinlänglichen Vorrath von Gedanken sich anschaffen. Wer nicht fähig ist, wichtige Gedanken in seinem Verstande hervor zu bringen, der hat keinen Stoff zur Verarbeitung für die Künste. Denn dasjenige, was der Mühe nicht werth geachtet wird, ohne ästhetischen Schmuck erkennen zu werden, ist auch des Aufwandes der Auszierung nicht werth. Wer, als ein Thor, könnte ein schlechtes und unnützes Gefäß in Gold fassen lassen?

Bei einem rechtschaffenen Künstler müssen Verstand und gesunde Vernunft die Gaben seyn, mit denen sich

Wiz und feiner Geschmak vereinigen. Ohne jene wird er ein bloßer Zeitvertreiber oder Lustigmacher. Nur eine gründliche, große Art zu denken, mit Talenten, die zum Geschmak gehören, verbunden, machen den großen Künstler aus *). Ohne den großen Verstand, ohne die wichtigen Gedanken, die Homer als ein Kenner und Beobachter der Menschen gesammelt, und in seinen unsterblichen Gesängen vortragen hat, würde er mit allem Feuer der Dichtkunst, mit allem Wohlklang seiner Verse, mit allen wolgemahlten Bildern, niemals der Dichter der vernünftigen Alten geworden seyn.

Nach eben diesen Grundsätzen müssen wir alle Werke der Kunst beurtheilen, wenn wir nicht bloße Spiele des Witzes und der Einbildungskraft für wichtige Werke ausgeben wollen. Ein gründlicher Beurtheiler läßt sich niemals durch die bloße Kunst blenden. Er zieht dem Werk erst das Kleid der Kunst ab, um die Gedanken nakend zu sehen. In dieser Gestalt beurtheilet er ihre Wahrheit, ihre Wichtigkeit. Findet er bey dieser Betrachtung nichts wichtiges oder großes, so sezet er das Werk in die Klasse der angenehmen Kleinigkeiten.

Man muß es sich bey Beurtheilung der Werke der Kunst zur Hauptmaxime machen, jeden Gedanken in seiner nakenden Gestalt zu prüfen. Der Künstler, der dieses versäumt, läuft Gefahr oft nichts zu sagen; denn der Schmuck blendet. Man glaubet oft mit dem Friesen, die Tugend in seinen Armen zu haben, und hat nur ein leeres Phantom. Selbst große Künstler lassen sich bisweilen durch den äußerlichen Glanz verführen, den Gedanken mehr Werth beizulegen, als sie haben. Hat nicht der schöne Ausdruck in folgenden Versen

*) S. Dichter.

fen den Virgil selbst gehindert, das Falsche in den Gedanken zu sehen? Die Sibylle sagt zum Aeneas, als er seine Reise nach dem Tartarus vornimmt:

Tros Anchisades, facilis descensus
Averni,

Noctes atque diu patet atri janua
Diris:

Sed revocare gradum superasque
evadere ad auras

Hoc opus, hic labor est.

Der ganze Gedanke ist grundfalsch. In den Worten facilis descensus Averni, Noctes etc. wird der Tod oder das Sterben verstanden. Aeneas aber will bey lebendigem Leibe herunter, und da ist das Herunterfahren und Heraufsteigen gleich leicht oder schwer. Sobald man einer Vorstellung ihr Kleid ausgezogen, kann man ein zuverlässiges Urtheil von dem Werth der Gedanken fällen.

Sehet ihr ein historisches Gemählde, so suchet zu vergessen, daß es ein Gemählde ist; vergeßt den Mahler, dessen zauberische Kunst durch Licht und Schatten Körper hervorgebracht hat, wo keine sind. Bildet euch ein wirkliche Menschen zu sehen, und gebet alsdenn auf die Handlungen dieser Menschen Achtung. Sehet zu, ob sie wichtig seyn, ob die Personen in ihren Gesichtern, Gebärden und Bewegungen, Gedanken und Empfindungen anzeigen; ob ihr die Sprache ihrer Mienen und Gebärden verstehtet, und ob sie euch etwas merkwürdiges sagen. Findet ihr es nicht der Mühe werth, diesen in eurer Einbildung wirklichen Menschen zuzusehen, so hat der Mahler schlecht gedacht. Hört ihr ein Consül, so suchet zu vergessen, daß ihr Töne von einem leblosen Instrument höret, die nicht anders, als durch eine große Fertigkeit der Finger oder der Lippen hervorgebracht werden können. Stellet euch vor, ihr höret einen Menschen

Zweyter Theil.

in einer unbekannten Sprache reden, und gebet Achtung, ob seine Töne Empfindung ausdrücken; ob sie Ruhe des Gemüthes, oder Unruhe, sanfte oder heftige Leidenschaften, fröhliche oder traurige anzeigen; ob diese, den einzeln Worten nach unverständliche Sprache, den Charakter eines Redenden ausdrückt; ob er edel oder gemein, ob er als ein vernünftiger, oder als ein wahnsinniger spricht. Könnet ihr nichts dergleichen entdecken, so beklaget den Meister, daß er mit so viel Kunst keine Gedanken verbunden hat.

Auf eben diese Art müssen auch die Gedichte, besonders die lyrischen, beurtheilet werden. Nur die Ode hat einen Werth, die, nachdem sie alles Schmutz der Poesie beraubt ist, in dem Gemüth etwas zurück läßt, das ihm Nahrung und Kräfte giebt. Man kann am besten davon urtheilen, wenn man sie in die gemeine Sprache übersetzt, und ihr sowol die poetischen Farben, als den Klang benimmt. Bleibet alsdenn nichts übrig, das ein Mensch von Verstand und Nachdenken zu seiner Ueberlegung behalten möchte, so ist die Ode beym schönsten Klang und bey dem glänzenden Colorit *) ein schönes Kleid, das einem Mann von Stroh angezogen ist. Wie sehr irren sich die, die sich einbilden, man könne mit reicher Phantasie und einem guten Ohr ein Dendichter seyn.

Erst alsdenn, wenn man die Gedanken eines Werks in ihrer bloßen Gestalt entdeckt hat, läßt sich urtheilen, ob das Kleid, das die Kunst ihnen angezogen hat, anständig und ihnen angemessen sey oder nicht. Ein Gedanke, dessen Klang und Werth aus seiner Einkleidung muß erkannt werden, hat eben so wenig eigenen Werth, als ein Mensch, der seine

Wer-

*) S. Farben (poetische).

Verdienste durch äußerlichen Prunk zeigen will.

G e d i c h t.

Man hat schon von sehr langer Zeit her versucht, den eigentlichen Begriff des Gedichtes festzusetzen, vermittelt dessen man das Werk der Dichtkunst von dem, was die Beredsamkeit hervorbringt, unterscheiden könnte; denn schon Aristoteles hat davon gesprochen. „Die gebundene und ungebundene Rede, sagt dieser Philosoph, unterscheiden den Geschichtschreiber und den Dichter nicht genug; denn wenn man auch die Geschichte des Herodotus in Versen vortragen wollte, so würde sie dennoch eine Geschichte und kein Gedicht seyn. Diese beyden Gattungen sind darin wesentlich von einander unterschieden, daß jene die Sachen erzählt, wie sie geschehen sind, diese, wie sie hätten geschehen können *).“ Seitdem der griechische Kunsttrichter diese Frage, vielleicht zuerst, aufgeworfen, und so gut, als er konnte, beantwortet hat, ist sie tausendmal wiederholt, und jedesmal, wo nicht ganz, doch zum Theil unentschieden gelassen worden. Denn auch die genaueste und richtigste Erklärung des Begriffs, die, welche Baumgarten gegeben hat**), bestimmt ihn nicht völlig, da in dem Begriffe des Vollkommenen noch immer viel unbestimmtes ist.

Es kann aber auch nicht anders seyn; denn die gemeine Rede, die, welche ein Werk des Redners ist, und die, die von der Dichtkunst erzeugt wird, sind Werke, die mehr durch Grade, als durch wesentliche Kennzeichen in verschiedene Arten abgesondert werden. In dergleichen Dingen aber lassen sich die Gränzen, wo die

Arten aufhören oder anfangen, nicht unterscheiden. Wer kann das Jahr angeben, wo der Jüngling zum Mann, und der Mann zum Greis wird? Darum darf es uns nicht befremden, daß man Werke der redenden Kunst antrifft, von denen man ungewiß ist, ob sie der Beredsamkeit oder der Dichtkunst zugehören.

Dessen ungeachtet aber ist weder die Einteilung der redenden Kunst in gemeine Rede, Beredsamkeit und Dichtkunst zu verwerfen, noch die Versuche jede Art durch Kennzeichen zu bestimmen, zu tabeln. Die Baumgartensche Erklärung des Gedichtes, daß es eine vollkommene sinnliche Rede sey, ist so richtig und so bestimmt, als sie seyn kann, ob sie gleich nicht in jedem Fall hinreicht, zu unterscheiden, ob ein Werk der Beredsamkeit oder der Dichtkunst zuzuschreiben sey. Vielleicht wäre die Erklärung etwas bestimmter, wenn man sagte: das Gedicht sey eine sinnliche Rede, die jede Art der Vollkommenheit an sich hat, die ihr Inhalt verträgt. Aber dadurch würde keiner ungebundenen Rede der Name des Gedichtes zukommen, weil jede Rede den Vollklang, der aus dem Vers entsteht, verträgt.

Wir wollen indessen versuchen, die gemeine Rede, die Beredsamkeit und die Dichtkunst, jede durch ihr zukommende Kennzeichen, zu unterscheiden.

Die gemeine Rede ist gleichsam eine historische Erzählung dessen, was wir denken. Sie sucht ohne alle Veranstellungen sich geradezu auszudrücken, und ist mit jedem Ausdruck zufrieden, wenn er nur bestimmt und verständlich ist. Die Beredsamkeit ist überlegter und künstlicher; da sie nicht blos die Absicht hat, verständlich zu seyn, sondern durch das, was sie vorbringt, etwas besonders auszurichten sucht, so überlegt sie genau, was sie zu diesem besondern Zweck zu sagen

*) Arist. Poet.

**) Poema est sensitiva oratio perfecta. vid. Baumgart. Dissertatio de Posu et Poemate.

sagen hat; sie sucht von den Vorstellungen, die sich ihr darbieten, die besten und schicklichsten aus, ordnet sie, um ihnen mehr Kraft zu geben, wählet den besten Ausdruck, giebt der Rede auch durch den Ton und Abfall der Worte eine ästhetische Kraft, hat unaufhörlich den Zuhörer, auf den sie wirken will, vor Augen. Die Dichtkunst hat mehr den lebhaften Ausdruck ihrer Vorstellung, als die besondere Wirkung, die sie auf andere thun soll, zum Augenmerk. Der Dichter ist selbst lebhaft gerührt und von seinem Gegenstand in Leidenschaft, wenigstens in Laune gesetzt; er kann der Begierde, seine Empfindung zu äußern, nicht widerstehen; er wird hingerrissen. Seine Hauptabsicht ist, den Gegenstand, der ihn rührt, lebhaft zu schildern, und zugleich den Eindruck, den er davon empfindet, zu äußern: er redet, wenn ihm auch niemand zuhören sollte, weil ihn seine Empfindung nicht schweigen läßt. Er überläßt sich den Eindrücken, die seine Materie auf ihn macht, so sehr, daß man aus seinem Ton und aus seinem wenig überlegten Ausdruck merkt, er sey ganz von seinem Gegenstand eingenommen. Dieses giebt seiner Rede etwas außerordentliches und phantastisches, dergleichen Menschen annehmen, die bey starken Empfindungen sich selbst vergessen, und selbst in Gesellschaft so reden und handeln, als wenn sie alleine wären.

Es scheint, daß dieser sich mehr oder weniger äußernde phantastische Ton, den man in der Rede bemerkt, den eigentlichen Charakter des Gedichts ausmache, und daß die eigentümlichen schwärmerischen Gemüthsfassung, in welche lebhafte Köpfe bey Erblickung gewisser Gegenstände gesetzt werden, die Quelle der Dichtkunst sey. Ohne merkliche Leidenschaft und Ueberwältigung von derselben, scheint natürlicher Weise kein

Gedicht entstehen zu können. Nur ist, da die Poesie zu einer gewöhnlichen Kunst worden ist, thut die Nachahmung dieses natürlichen Zustandes das, was in dem Stande der bloßen Natur nur die starke Nahrung thun würde. Daher sehen wir, daß die Dichter sich noch oft anstellen, als wenn sie auch wider ihren Willen getrieben würden, ihr Herz auszuschütten. Es ist damit, wie mit dem Tanz, der in seinem Ursprung nichts anders, als ein leidenschaftlicher, schwärmerischer Gang ist. Wilde Völker, bey denen noch nichts zur Kunst geworden, tanzen nie, als wenn sie in Leidenschaft gesetzt sind; aber wo das Tanzen zur Kunst geworden, da tanzt man auch wie kaltem Geblüte. Doch stelle man sich immer dabey an, als wenn irgend ein kräftiger Gegenstand uns in eine phantastische Gemüthslage gesetzt habe. Daß sowol Poesie, als Tanz eine solche Fassung zum Grund haben, wird auch noch dadurch offenbar, daß beyde die Unterstützung der Musick bedürfen. Diese unterhält die Empfindung, und reizet die schon aufgebrachte Einbildungskraft noch mehr. Sie wieget das Gemüth in seiner eigenen Empfindung ein, daß der Dichter und Tänzer sich völlig vergessen, und blos dem nachhängen, was sie empfinden.

Aus dieser Entwicklung des Ursprungs der Poesie läßt sich der wahre Charakter des Gedichts bestimmen. Wer der Gemüthsfassung, die eine so außerordentliche Rede, als das Gedicht ist, natürlicher Weise hervorzubringen vermag, nachdenkt, wird finden, daß sie ihr viel Eigenes und Charakteristisches geben müsse. Und eben darin wird das Wesen des Gedichts zu suchen seyn.

Zuerst wird der Ton der Rede den Charakter der Empfindung an sich haben. Sie kann nicht so zufällig und so ungebunden fließen, als die

gemeine Rede; denn da die Empfindung immer einerley ist, und sich immer gleichsam auf sich selbst herum dreht, so entsteht ganz natürlich etwas rhythmisches darin. Wer vor Freude häuft und springt, der wird, so lange die Empfindung währet, die einfach und immer einerley ist, dieselben Sprünge oft wiederholen; und so wird es auch mit den Sätzen der Rede gehen. Ihr Ton und Abfall ist eine Wirkung der Empfindung, und da er zugleich auf die Sinnen wirkt, so unterhält und stärkt er auch wiederum die Empfindung selbst. Hieraus läßt sich einigermaßen der Ursprung des Verses begreifen, der freylich im Anfang sehr roh gewesen, aber nachher durch die Kunst seine Formen bekommen hat. Man kann also sagen, daß der Vers dem Gedichte natürlich sey.

Well aber einrhythmischer Fall der Rede nur eine der verschiedenen Wirkungen der poetischen Laune ist, und weil ohne den, durch die hinzugekommene Kunst, regelmäßig gemachten Vers, die Rede einen ungekünstelten Rhythmus haben kann, so berechtiget uns der Mangel der regelmäßigen Versification noch nicht, einer die übrigen Kennzeichen des Gedichts habenden Rede den Namen des Gedichts zu versagen. Doch ist unfehlbar in jeder Rede, die aus wirklicher dichterischer Laune entstanden, das Periodische ganz anders, als in der gemeinen, oder auch in der blos beredten Rede. Also hat auch die so genannte poetische Prosa allemal etwas in ihren Abfällen, wodurch sie sich auszeichnet. Hieraus ist also klar, daß der regelmäßige Vers, nachdem die Poesie zur Kunst geworden, bey jedem Gedicht sich finden sollte, jedoch der Mangel desselben, wenn nur sonst der Charakter des Gedichtes vorhanden ist, es von den Werken der Dichtkunst nicht ausschließt.

Aber der Vers ist nicht das einzige, was zum Ton des Gedichtes gehört. Wer in voller Empfindung spricht, sucht Wörter aus, deren Klang ihr angemessen ist und sie unterhält: die Freude liebt volle und leichte Töne, die Traurigkeit gedehnte und eindringende. Daher wird der poetischen Sprache ein gewisser lebendiger Ausdruck eigen, der an sich, wenn man auch den Sinn der Worte nicht versteht, die Gemüths-lage des Dichters zu erkennen giebt. Diesen Ausdruck muß das Gedicht haben, es sey in gebundener oder ungebundener Rede verfaßt.

Noch zeigt sich eine dritte Eigenschaft der poetischen Rede, die wir auch noch zum Ton derselben rechnen können. Weil der Dichter ganz mit seinem Gegenstand beschäftigt ist, und nichts anders weder hört noch sieht, so ist ihm, wie einem Traumenden, jede Sache ganz gegenwärtig. Er macht zwischen dem Vergangenen und Zukünftigen, zwischen dem Gegenwärtigen und Abwesenden, keinen Unterschied. Dieses giebt seiner Rede in Ansehung der Verbindungswörter, in Ansehung der Anordnung und der grammatischen Zusammensetzung, ein ganz eigenes Gepräge, das sich besser empfinden als beschreiben läßt. Anstatt der vergangenen oder zukünftigen Zeit, braucht der Dichter oft die gegenwärtige. Bald läßt er die Verbindungswörter weg, bald aber braucht er andre, die zukünftige Dinge als schon gegenwärtig vorstellen: *ist*, anstatt *hierauf*; er redet oft in der zweyten Person, wo die gemeine Rede die dritte braucht. Der gleichen Abweichungen von dem gewöhnlichen Ausdruck, die dem poetischen Ton eigen sind, gehören nothwendig zum Ausdruck des Gedichtes.

Dieses

Dieses sey von dem Charakter des Gedichts, in Ansehung des Tones der Rede, gesagt *).

Zum poetischen Ausdruck aber gehören noch mehr Dinge, als die nur den Ton betreffen. Die Figuren und Bilder sind eine sehr natürliche Wirkung der dichterischen Laune. Die mehr oder weniger erhitzte Einbildungskraft des Dichters giebt jedem Ding ein mehreres Leben und mehr Kraft, als eine ruhigere oder beträchtlichere Gemüthslage thut. Seine Hauptvorstellungen drückt der Dichter nie durch Wörter aus, die der Verstand erst in allgemeine Begriffe zu übersezen hat. Seine Vorstellungen sind nicht allgemeine oder abgezogene, sondern einzelne Fälle und wirklich vorhandene Gegenstände. Er bekleidet alles mit Materie, und giebt jeder Materie ihre Farben, ihre Figur, und, wo möglich, ihren Ton und andre fühlbare Eigenschaften. Daher entstehen die poetischen Farben **) und die poetischen Gemählde. Darin besteht, wie du Bos wol erinnert hat, der Hauptcharakter des Gedichts. „Diese poetische Sprache, sagt der Kunstfritcher, ist es, die eigentlich den Dichter ausmacht, nicht der Abschnitt und der Reim. Man kann, wie Horaz anmerkt, ein Dichter in ungebundener, und ein gemeiner Redner in Versen seyn. — Dieses ist aber der wichtigste und schwerste Theil der Dichtkunst, die Bilder zu erfinden, die das, was man sagen will, schön mahlen; den eigentlichen Ausdruck, der den Gedanken ein sinnliches Wesen giebt, in seiner Gewalt zu haben; dieses ist, wozu der Dichter ein göttliches Feuer nöthig hat, nicht das Reimen. — Nur ein zur Kunst gebohrner Kopf kann seine Verse durch Dichtung und Bilder beleben †).“ Also zeigt uns

*) S. Ton.

**) S. Farben.

†) Reflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture. T. I. Sect. XXXIII.

die Sprache des Dichters überall einen Menschen, den sein Gegenstand so sehr eingenommen hat, daß er alles, was man sich sonst bloß vorstellte, körperlich vor sich sieht, oder in seinem Gemüth als gegenwärtig fühlt, und eben dieses Sehen und Fühlen auch in uns zu erwecken sucht. Daher entsteht ganz natürlich die Wirkung, daß wir durch das Gedicht in eben die Empfindungen gesetzt werden, die der Dichter hat. Diese Wirkung erfolgt, wenn gleich der Dichter sie nicht gesucht, sondern bloß für sich selbst gedichtet hat.

Bis dahin ist angemerkt worden, wie das Gedicht durch Ton und Ausdruck sich von der gemeinen Rede unterscheidet. Es hat aber auch seine ihm eigene Behandlung des Stoffs. Dieses verdienet eine besondere Betrachtung.

Jedes Gedicht ist eine empfindungsvolle, oder doch lebhaftelaudnige Rede, die durch einen, dem Dichter vorschwebenden, Gegenstand veranlaßt worden, wobey er nichts anders zur Absicht hat, oder zu haben scheint, als das, was er fühlt, zu sagen; weil sein lebhaftes Gefühl ihm nicht zu schweigen verstatet. Hier zeigen sich zweyerley Fälle, die den Inhalt der Rede bestimmen. Entweder hängt der Dichter dem Gegenstand allein nach, betrachtet ihn von allen Seiten, und drückt durch die Rede das aus, was er sieht; oder er hängt nicht sowol dem Gegenstand nach, der ihn rühret, als der Wirkung, die er davon empfindet. Im erstern Fall mahlt der Dichter den Gegenstand, im andern seine Empfindung darüber. Eine dritte Art des Stoffs zum Gedicht, kann nicht erdacht werden. Nun müssen wir das Verfahren des Dichters, und wie er sich darin von andern Menschen, die auch von seiner Materie reden würden, unterscheidet, in Betrachtung ziehen. Wie er sich im

Ausdruck unterscheidet, ist schon an-
gemerkt worden; also ist noch die
ihm eigene Art, seinen Stoff zu be-
handeln, anzuzeigen; denn auch
diese giebt dem Gedicht ihren eigenen
Charakter.

Wenn der Dichter sich mit Be-
trachtung des Gegenstandes abgiebt,
so ist seine Absicht blos, sich denselben
so vorzustellen, wie er ihn nach seiner
Gemüthsstimmung am lebhaftesten rührt.
Er will weder, wie der Philosoph,
ihn näher kennen lernen, noch wie
der Geschichtschreiber ihn so beschrei-
ben, daß andre einen richtigen Be-
griff davon bekommen; nicht wie der
Redner, so daß er unser Urtheil dar-
über zu lenken oder einzunehmen su-
chen sollte. Seine Einbildungskraft
wirkt da mehr, als der Beobach-
tungsgeist oder der Verstand. Auch
ist es nicht um die genaue Richtigkeit
der Vorstellung zu thun: er bildet
sich den Gegenstand so aus, wie er
ihm am besten gefällt, eignet ihm al-
les zu, was er darin zu sehen wünscht,
unbekümmert, ob die Sachen wirk-
lich so seyen; denn das Mögliche ist
ihm eben so gut, als das Wirkliche.
Einiges vergrößert er, andere Dinge
macht er kleiner, bis das Ganze so
ist, wie er es am liebsten zu sehen
wünscht. Darin handelt er wie je-
der Mensch, der sich bey Vorstellung
angenehmer Begebenheiten in süße
Träume der Phantasie einwiegen will.
Alles wird nach seinem Gefallen an-
geordnet; hier werden Umstände weg-
gelassen, dort andre hinzugesetzt; je-
de Person bekommt ihre Gestalt und
ihr Wesen, so wie jedes sich nach sei-
ner Einbildung schicket. So macht es
auch der Dichter mit jedem Gegen-
stand, den er zum Stoff seines Ge-
sanges gewählt hat. Die Theile des
Gegenstandes, die ihn vorzüglich
rühren, sucht er auch mit vorzüg-
licher Lebhaftigkeit zu schildern; er
sucht alles hervor, was irgend dienen
kann, sie sichtbar oder hörbar zu ma-

chen. Daher entstehen bisweilen im
Gedicht die umständlichsten Beschrei-
bungen, die bis auf die geringsten
Kleinigkeiten gehen, weil solche Be-
schreibungen am geschicktesten sind,
den Gegenständen in der Einbil-
dungskraft ein wirkliches Leben zu
geben.

An dieser Art zu verfahren erken-
net man den Dichter sehr bald, wenn
man auch den Ton und den Ausdruck
ganz ändern wollte. Man übersehe
den Homer so schlecht, als man
wolle, wenn nur die Folge seiner
Vorstellungen bleibet, so wird man
den Dichter nie verkennen. Dies ist,
was Horaz sagt:

Invenies etiam disiecti membra
poëtae.

Also muß jedem guten Gedichte,
wenn ihm alle Kennzeichen, die es
von der Sprache hat, benommen sind,
etwas übrig bleiben, das den Dich-
ter verräth. Was in der schlechte-
sten Uebersetzung gar alles Poetische
verliert, ist nie ein Gedicht gewe-
sen, das alle nöthige Eigenschaften
gehabt hat.

Hält sich der Dichter nicht sowol
bey dem Gegenstand, als bey seiner
Empfindung auf: so hat er auch
da seinen, ihn bezeichnenden Gang.
Bisweilen sagt er uns deutlich, was
ihn in die Laune oder Leidenschaft
gesetzt hat, die er äußert; andermal
müssen wirs errathen: aber in bey-
den Fällen unterscheidet sich seine
Rede von der, die nicht poetisch ist,
durch die Lebhaftigkeit der Empfin-
dung oder der Laune. Man merkt
gar bald, daß er sich nicht mehr be-
süßet; sein Vergnügen und sein Ver-
druß ist seiner Weisheit worden.
Ueberlegung und Vernunft müssen
der Empfindung weichen. Bald
dreht er sich auf demselben Punkt der
Empfindung herum, bald fällt er
auf mancherley Nebenvorstellungen,
schweift schnell weit aus, und macht
uns, durch die anscheinende Unord-

nung

nung in seinem Gemüthe, stützen. Diese Unordnung aber ist immer mit großer Lebhaftigkeit der Vorstellung begleitet, bringet starke und kühne Gedanken und sehr lebhafte Bilder hervor, die den Zuhörer in Verwundung setzen.

Dieses sind also die Hauptkennzeichen, wodurch sich das Gedicht von jeder andern Rede unterscheidet. Da sie von mancherley Art sind, jede Art aber viel Grade zuläßt, so entsteht daher eine große Mannigfaltigkeit in der Form und Beschaffenheit der Gedichte, bey einerley Inhalt.

Mehr! oder weniger Züge von diesem Charakter müssen sich nothwendig in jedem Gedichte zeigen; das seinen Ursprung in einer poetischen Gemüthslage des Dichters hat. Da aber manches Gedicht blos aus Nachahmung entstanden, und der Dichter sich durch Zwang in jene Gemüthsfassung setzt, den Ton und die Sprache der natürlichen Poesie nach Regeln bildet: so geschieht es auch, daß bisweilen Werke hervorkommen, die nur den äußerlichen Schein der Gedichte haben; daß ein vermeinter Dichter einer ganz gemeinen Rede etwas von dem Kleide der Dichtkunst anzieht. Dadurch aber werden solche Werke deswegen nicht zur Würde der Gedichte erhoben; sie sind vielmehr Mißgeburten, die zu gar keinen natürlichen Gattungen der Rede können gerechnet werden. Es wird auch dem schlauesten Kopf selten gelingen, wenn er wirklich nicht in poetischer Fassung ist, seine Rede so zu verfertigen, daß sie alle natürlichen Kennzeichen des Gedichts an sich habe. Nur das Gedicht kann vollkommen werden, das von einem wirklich dichterischen Genie, in wahrer, nicht zum Schein angenommener, poetischer Laune entworfen, und nach den Re-

geln der Kunst mit feinem Geschmaus ausgearbeitet worden.

Es erhellet aber aus diesen über den Ursprung und die natürlichen Kennzeichen des Gedichts gemachten Anmerkungen, daß das, was wir die poetische Laune genannt haben, die eigentliche Quelle der Dichtkunst sey. Soll das Gedicht einigen Werth haben, so muß diese Laune eine merkwürdige Veranlassung haben; denn schwache Gemüther von lebhafter Einbildungskraft, werden oft durch kindische Veranlassungen in Laune gesetzt; aber wer giebt sich die Mühe darauf zu achten? Hiernächst aber muß diese Laune durch Beredsamkeit unterstützt werden; denn wer das, was er denkt oder fühlt, nicht mit Leichtigkeit sagen kann, der kann wol unser Auge, aber nie unser Ohr auf sich ziehen; also muß der Dichter auch ein beredter Mann seyn, er muß Leichtigkeit und Reichthum des Ausdrucks haben. Endlich aber müssen beydes Laune und Beredsamkeit von Verstand und Genie unterstützt werden. Die launige und fließende Rede muß Gedanken und Empfindungen vortragen, die etwas ungemeynes, wichtiges und großes haben, die, wie Horaz sich ausdrückt, des so weit geöffneten Mundes und des vollen Tones würdig seyen; digna tanto hiatu! Sonst wird der Dichter lächerlich; denn sein Ton und Ausdruck kündiget allemal etwas Merkwürdiges an. Dadurch giebt sich jeder Dichter für einen Mann aus, dem jedermann ein aufmerksames Ohr leihen soll, als einem Menschen, der etwas Wichtiges vorzutragen hat. Darum sagt Horaz mit dem größten Recht, daß weder Götter noch Menschen dem Dichter erlauben dürfen, mittelmäßig zu seyn, weil bey der großen Veranstaltung das Mittelmäßige höchst unerträglich wird. Betrügt er unsere Erwartung, indem er uns in seinem begeisterten

sterten Ton alltägliche Dinge sagt, so verdient er, daß man ihn von der Scene wegjage.

Dieses wird hinreichend seyn, den wahren Charakter des Gedichts fest zu setzen, und jedem Menschen von einigem Nachdenken die Grundsätze an die Hand zu geben, nach welchen ein Gedicht zu beurtheilen ist *). Man wird auch daraus abnehmen können, daß ein vollkommenes Gedicht nichts sehr gemeines, das man überall antrifft, seyn könne; weil nur die ersten und besten Köpfe einer Nation alles haben können, was von einem wahren Dichter kann gefodert werden. Mit diesen Grundsätzen versehen, wird ein verständiger Mann von den Gedichten, die bey einem Volke, wo die schönen Künste zur Mode geworden sind, leicht die wenigen guten aussuchen, und die übrigen, wie niedriges Gesträuch, das um eine hohe Eiche herumsteht, aus dem Wege zu räumen und zum Verbrennen in Bündel zu fassen wissen.

Man hat verschiedentlich versucht, die mancherley Gattungen und Arten der Gedichte in ihre natürlichen Classen und Abtheilungen zu bringen, sich aber bis dahin noch nicht über den Grundsatz vereinigen können, der die Abzeichen jeder Art bestimmen soll. Von großer Wichtigkeit möchte auch die beste Eintheilung der Dichtungsarten nicht seyn, wiewol man ihr auch ihren Nutzen nicht ganz absprechen kann.

Einer der neuern französischen Kunststrichter **), der wegen seiner fließenden und artigen Schreibart in Deutschland vielleicht zu viel Eingang gefunden, stellt sich an, als ob die Eintheilung der Gedichte in ihre natürlichen Gattungen die leichteste Sache von der Welt sey. Aber einer seiner deutschen Uebersetzer hat ihn

*) S. Dichter; Dichtkunst; Gedanken.

**) Vaucour.

auf dieser Stelle in seiner Blöße gezeigt *).

Die Alten haben sich hierüber eben nicht viel Mühe gegeben. So wie das Genie ihrer Dichter die verschiedenen Gattungen der Gedichte hervorgebracht hatte, gaben sie ihnen Namen, ohne sich viel darum zu bekümmern, die innerlichen Kennzeichen jeder Gattung zu bestimmen. Einige Arten erhielten ihren Namen klos von der äußern Form, andre von dem Inhalt. Doch ist Aristoteles, nach seiner Art, hierüber subtil und methodisch, obgleich seine Eintheilung zu nichts dienen kann. Da er das Wesen des Gedichts in der Nachahmung setzt, so bestimmt er die Gattungen desselben aus der Beschaffenheit der Nachahmung, und bekömmt dreyerley Gattungen. Die erste wird durch die Instrumente der Nachahmung bestimmt; die andre durch den Gegenstand der Nachahmung; und die dritte durch die Art der Nachahmung.

Die Instrumente der Nachahmung sind die Sprache, die Harmonie und der Rhythmus; und der Philosoph bestimmt verschiedene Arten des Gedichts dadurch, daß sie eines oder das andere, oder mehrere Instrumente der Nachahmung brauchen. Die Epopöe mache nach seinen Begriffen eine besondere Gattung aus, weil sie klos die Sprache zum Instrument der Nachahmung braucht. Die lyrische Art wird dadurch bezeichnet, daß sie Sprache, Rhythmus und Harmonie braucht u. s. f. Es ist aber hieraus schon hinlänglich abzunehmen, daß aus diesen Subtilitäten wenig Nutzen zu ziehen sey.

Vielleicht könnte man eine fruchtbarere Eintheilung der Gedichte in die Hauptgattungen, aus den ver-

schieden-

*) S. Schlegels Abhandlung von der Eintheilung der Poesie in dem II Theil seiner Uebersetzung des Vaucour.

schiedenen Graden der dichterischen Laune hernehmen, und dann die untern Arten aus dem Zufälligen der Materie oder der Form der Gedichte. Man würde zum Beispiel finden, daß das lyrische Gedicht allemal ein von gedachter Laune, sie sey sanft oder heftig, ganz durchdrungenes Gemüth voraussetzet, und daß es durchaus in einer Art von Schwärmeren müsse gemacht werden. Die Heftigkeit der Schwärmeren würde ein Kennzeichen der hohen Ode, das Sanfte derselben der Charakter des Liedes, seyn können, u. s. f. Eine abwechselnde Fassung, die durch alle Grade durch abgeändert wird, die meiste Zeit aber nur mit mittelmäßiger Stärke anhält, macht den Charakter der hohen Epöee und der Tragödie aus. Allein, wie gesagt, es verlohnet sich vielleicht der Mühe nicht, dergleichen Eintheilung zu suchen.

Die Hauptgattungen der Gedichte sind die lyrischen, die dramatischen, die epischen und die lehrenden oder unterrichtenden Gedichte. Da aber jede Gattung wieder Arten von sehr verschiedenem Charakter unter sich begreift, so kann man in Bezeichnung der Hauptgattungen eben nicht sehr methodisch verfahren. Wir haben jede besondere Art unter den gewöhnlichen Benennungen derselben weiter einzutheilen, und ihren Charakter so gut, als sich thun ließ, anzugeben versucht *).



Was eigentlich Gedicht ist und heißt, wodurch es sich von der Prose unterscheidet, u. d. m. ist natürlich von allen, welche von der Dichtkunst überhaupt handeln, untersucht worden; und folglich gehören die, bey dem Art. Dichtkunst, (Poésie) S. 629 u. f. angeführten Schriften, im Ganzen, hieher. In näherer Beziehung mit dem vorhergehenden Artikel stehen

*) G. Lyrisch; Helbengedicht; Lehrgedicht u. s. w.

aber noch: De nonnullis ad Poema pertinentibus, Diss. Alex. Baumgarten, Hal. 1735. 4. — Vertheidigung der Baumgartenschen Erklärung eines Gedichtes, wider das fünfte Stück des neuen Büchersaales von G. J. Meier, Halle 1746. 8. — De carminum generibus mixtis, Progr. Chr. Henr. Schmid. — Die beyden ersten Hauptstücke in J. J. Engels Anfangsgr. einer Theorie der Dichtungsarten (von dem Gedicht überhaupt und von den verschiedenen Dichtungsarten.) — Der 11te Abschn. des 2ten Theils von J. A. Eberhards Theorie der sch. Wissenschaften, S. 151 u. f. der 1ten Aufl. — Di. Einleitung in J. J. Eschenburgs Entwurf einer Theorie und Litteratur der sch. Wissenschaften, S. 45 u. f. der Aufl. vom J. 1789. — Ueber den Begriff von Gedicht, drei Briefe, in den Litterar. Spaziergängen, Mon. Jan. Februar. März, Halle 1784. 8. — Die 38te der Vorlesungen des Hugh Blair (On the Nature of poetry) Bd. 2. S. 311. der Quartausg. —

Auch enthalten Untersuchungen über den Begriff vom Gedicht noch: Le Mont Parnasse, ou de la préférence entre la Prose et la Poésie, p. Pierre de Bresche, Par. 1663. 4. — Dissertat. où l'on prouve qu'il ne peut y avoir de Poème en Prose, von Cl. Fraguier, in dem 2ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. S. 418. — Disc. en faveur des traductions des Poètes en vers, von Fr. Bacon, als Vorrede vor f. Uebers. des Anakreon, Rotterd. 1712. 12. — Lettre critique sur le Temple de Gnide, Par. 1725. 12. (wo auch die Frage untersucht wird, ob es Gedichte in Prosa geben könne?) — Discours sur la Tragedie à l'occasion d'Oedipe, von Houdard de la Motte, gegen versificirte und gereimte Trauerspiele; und Suite des Reflex. gegen Voltaire's Vertheidigung derselben, im 4ten Bde. S. 376. u. f. der Werke des erstern, Par. 1754. 12. — Ode en faveur des vers contre la prose, von Jean Fr. Leriget de la Gaze, und Reflex. über diese Ode, von Houdard

de la Motte, im 1ten Bde. S. 531.
f. B. — E. übrigens die Art. Reim,
Vers, u. a. m.

Gedrückt.

(Baukunst.)

Ist eigentlich dasjenige, was durch eine zu stark aufliegende Last, aus seiner gewöhnlichen Form gekommen ist. Man braucht aber das Wort in der Baukunst in einem doppelten Sinn, als ein Kunstwort.

Man nennet gedrückte Bogen diejenigen, die entweder nur einen kleinen Theil des halben Zirkels, welcher der volle Bogen genannt wird, ausmachen, und folglich nur niedrig sind, oder die eine niedrige elliptische Form haben. Aber auch dasjenige wird bisweilen gedrückt genannt, was unter einem guten Verhältniß zu niedrig ist, und also eingedrückt, oder niedergedrückt scheint.

Gefährte.

(Musik.)

Ist in der Fuge ein kurzer melodischer Satz, der den Hauptsatz, so oft dieser gesungen oder wiederholt worden, in einer andern Stimme, und (nach alter Art zu sprechen) in einer andern Tonart wiederholt oder nachahmet *). Also tritt der Gefährte allemal am Ende des Führers ein, und hat seinen Gesang in der plagalischen Tonart, wenn der Führer die authentische hat, und umgekehrt.

Es ist im Artikel Fuge angemerkt worden, daß der Gefährte dem Führer so ähnlich seyn müsse, als es sich, ohne den Ton zu verlegen, thun läßt. Eine völlige Ähnlichkeit ist

*) S. Fuge.

sowol wegen der verschiedenen Lage des Mi Fa, als wegen des verschiedenen Umfangs im Führer und Gefährten, nicht allemal zu erhalten. Denn wenn der Führer seinen Umfang von der Tonica bis zur Dominante z. E. von C bis G hat, so bleibt dem Gefährten nur der Raum von der Dominante zur Octave der Tonica, z. E. von G bis c übrig und also ein Ton weniger; denn, wenn er auch den Umfang einer Quinte nehmen, und in D dur schließen wollte, so würde dadurch der Ton C ganz zernichtet.

Man hat große Vorsichtigkeit nöthig, daß man mit dem Gefährten nicht aus dem Ton herauskomme. Diese Vorsichtigkeit ist vornehmlich im Anfang der Fuge notwendig, bis der Ton dem Gehör vollkommen eingepreßt ist. Denn wenn dieses einmal geschehen ist, so kann man in dem Führer schon etwas mehr Freiheit mit Einmischung fremder Töne nehmen. Wenn z. E. in einer Fuge der Führer in A mol angefangen, und den Gesang bis in die Dominante E fortgeführt hätte, so muß anfänglich der Gefährte mit E anfangen, und dem Führer so ähnlich als möglich nachsingen, aber doch nur bis a steigen. Ist aber einmal die Tonart recht festgesetzt, so kann denn der Gefährte auch wol bis h steigen, und dadurch seinen Gesang dem Gesang des Führers ganz ähnlich machen, wie hier, wo die untere Stimme der Führer, die obere der Gefährte ist.





Aber, wie gesagt, dieses geht erst alsdenn an, wenn der Gesang schon eine Zeitlang gedauert hat und der Ton völlig eingepreßt ist.

Es ist eine allgemeine Regel, daß der Gefährte seinen Gesang eine Quinte oder Quarte höher oder tiefer anfangen und enden müsse, als der Führer. Da nun der Führer in jedem Intervall von seiner Tonica anfangen kann, so hat auch der Gefährte so viel verschiedene Anfangsnoten. Man hat eine Fuge von dem alten Bach, aus dem *kis dur*, da der Führer in der großen Septime und der Gefährte eine Quinte höher, und also im Tritonus des Haupttones anfängt. Einen sehr umständlichen Unterricht von der Beschaffenheit des Gefährten findet man in Marpurz's Abhandlung von der Fuge.

Gegenbewegung.

(Musik.)

Eine von den drei Arten, nach welchen in zwey Stimmen die Fortschreitung des Gesanges geschieht, nämlich die, da die eine steigt, indem die andre fällt. Diese Bewegung ist in gewissen Fällen nothwendig, um verbotene Octaven und Quinten zu vermeiden *).

G e g e n d.

(Malererey.)

Es scheint, daß dieses Wort einen besondern Theil einer Landschaft ausdrücke, der sich durch einen eigenen

Charakter unterscheidet. Man sagt eine wilde, rauhe, einsame Gegend. Die Landschaft würde aus mehreren Gegenständen bestehen können; die Gegend selbst aber würde bloß aus ihren einzeln Theilen, als Felsen, Bäumen, u. bestehen.

Von den Gemälden, die man Landschaften nennt, würden also nur diejenigen den Namen der Gegenden tragen, die eingeschränkte, und bloß dergleichen einzelne Scenen vorstellen, die wir Gegenden nennen, als Wasserfälle, von Felsen eingeschlossene Plätze und dergleichen: diejenigen aber, die weitere Aussichten von verschiedenen Gründen vorstellen, würden den Namen Landschaften im eigentlichen Sinn behalten. In diesem Sinn würde man sagen, Berghem, Teiniers, Waterloo, haben meistens Gegenden; Breügel, Claude Lorrain, Swaneveldt, haben meistens Landschaften gemahlt.

Gegenden, wenn sie gut gewählt und mit gehöriger Kunst gemahlt sind, haben etwas stark anziehendes: und in der leblosen Natur ist nichts, das uns interessanter vorkommt. Jede Gegend ist einsam; aber bey diesem allgemeinen Charakter kann eine große Verschiedenheit des Empfindsamen statt haben. Es giebt fürchterliche, schreckliche, melancholische, fantastische, reizende, bezaubernde Gegenden. Eine gemahlte Gegend kann demnach mancherley und große ästhetische Kraft haben. Wer etwa eine kleine sittliche Scene vorstellen will, und dazu eine dem Charakter des Stücks gemäße Scene ausgesucht hat, der kann dadurch Gemälde von großer Kraft erhalten.

Die Kenntniß seltsamer, interessanter und wol charakterisirter Gegenden, dienet auch zu der Gartenkunst, weil die Anbringung solcher Scenen

*) S. Fortschreitung.

Scenen den Gärten die größte Schönheit giebt *).

G e g e n d r u c k .

(Zeichnende Künste.)

Eine Zeichnung, welche durch das Abdrucken von einer andern entstanden ist. Wenn man z. B. einen frisch gemachten Kupferabdruck, indem die Farbe noch naß ist, auf ein weißes angefeuchtetes Papier legt und mit beyden noch einmal durch die Presse fährt, so druckt sich von dem rechten Kupferblatt alles auf das andre Papier ab, wiewol die Farbe in diesem Gegendruck viel schwächer wird, als sie in dem ersten von der Kupferplatte gemachten Abdruck war.

Auf eben diese Weise kann man von einer mit Röthel, oder fettem Bleystift gemachten Zeichnung einen Gegendruck machen, wenn man ein feuchtes Blatt Papier darauf legt. Auf diese Art kann man eine Zeichnung verdoppeln, ohne sie nachzuzeichnen.

Der Gegendruck stellt alles in Vergleichung des Blattes, wovon er gemacht worden, verkehrt vor. Mit hin sieht man in einem Gegendruck von einem Kupferblatt die Zeichnung so, wie sie auf der Kupferplatte ist. Er diener also dem Kupferstecher zu einer leichtern und geschwindern Vergleichung des Abdrucks mit der Platte, wodurch er untersucht, ob jeder Zug und Strich sich gehörig ausdrücke.

Es werden aber auch Gegendrücke auf die gegründeten Kupferplatten gemacht, damit der Kupferstecher nicht nöthig habe, auf den Grund zu zeichnen. Solche Gegendrücke kommen den Kupferstechern zu statten, die in der Zeichnung selbst nicht stark genug sind. Man zeichnet nämlich

erst die Originalzeichnung durch *), und drückt denn dieselbe auf den Firniß des Kupfers ab. Will man aber, daß die Abdrücke der Kupferplatte die Originalzeichnung nicht verkehrt, sondern auf dieselbe Art vorstellen, so muß man von der Durchzeichnung erst einen Gegendruck machen, und denn diesen auf den Grund der Kupferplatte wieder durchzeichnen. Eine ausführlichere Beschreibung hiervon findet man in des Abt Pernetti Dictionnaire portatif im Artikel Contreépreuve.

G e g e n s a t z .

(Schöne Künste.)

Wir drücken mit diesem Worte aus, was man sonst mit dem französischen Wort *Contraste* bezeichnet, nämlich die Erhebung, oder lebhaftere Wirkung eines Gegenstandes, in so fern sie aus der Vergleichung desselben mit einem Gegenstand, der ihm unähnlich ist, entsteht. Der Gegensatz ist also einigermassen das Gegentheil der Vergleichung. Diese bewirkt die Lebhaftigkeit der Vorstellung durch Ähnlichkeit; der Contrast bewirkt dieselbe durch Unähnlichkeit. Wenn man einen brutalen Menschen neben einem kaltsinnigen und gelassenen zugleich sieht, so wird unsre Vorstellung von der Heftigkeit des einen durch das gelassene Wesen des andern lebhafter. Es ist eine bekannte Regel, daß entgegengesetzte Dinge, neben einander gestellt, sich wechselseitig heben. *Opposita juxta se posita magis elucescunt*. Denn durch die Gegeneinanderhaltung bekommt man nicht allein ein Maas, wornach man die Größe der Gegenstände schätzt, sondern man bekommt zugleich auch einen Begriff von den nicht vorhandenen oder negativen Eigenschaften der Dinge. In dem

vor-

*) G. Garteinkunst.

*) G. Abzeichnen.

vorher angeführten Fall des Gegensatzes würde man nicht nur die Größe der Hefigkeit des einen Menschen, aus dem großen Abstand von dem Kaltsein des andern, lebhafter fühlen; sondern auch das, was dem heftigen Menschen mangelt, läßt sich aus dem Betragen des sanftmüthigen erkennen.

Hieraus läßt sich überhaupt abnehmen, daß der Gegensatz eines von den ästhetischen Mitteln sey, gewisse Vorstellungen lebhafter zu machen. Alle Künste bedienen sich desselben, wiewol auf verschiedene Weise.

Es giebt dreyerley Arten des Gegensatzes. Die erste Art stellt Gegenstände von entgegengesetzter, einander widerstreitender Beschaffenheit neben einander. Dieses thun dramatische Dichter sehr oft, da sie Personen von entgegengesetzten Charakteren zugleich auf die Bühne bringen. Von dieser Art ist der Gegensatz der Elektra und Chrysothemis in der Elektra des Sophokles; der Antigone und Ismene in dem Trauerspiel Antigone desselben Verfassers; und in dem Misanthrope des Moliere der gefällige Charakter des Cleantes, und der strenge, etwas mürrische des Alceste. Eines der vollkommensten Beispiele dieser Art des Contrasts hat uns **Graun** in dem Duetto der Opera *Cinna* gegeben. Dieser Römer wirft der Nemilia mit Hefigkeit das Unglück vor, in welches sie ihn durch ihre Hitze gestürzt hatte; diese aber bittet ihren Fehler auf das zärtlichste ab: er singt Allegro, sie aber Largo.

Zu dieser Art des Gegensatzes rechnen wir auch zwey auf einander folgende, entgegengesetzte Zustände einer einzigen Person; wie die glänzende Glückseligkeit des Oedipus in Theben im Anfange des Trauerspiels, und sein schmachlicher Zustand am Ende desselben. Der letztere muß auf jeden Zuschauer um so viel

mehr wirken, je lebhafter er im Anfang die Herrlichkeit dieses Königs gesehen hat. Hierher gehört auch der ausnehmende Contrast in *Thomsons Tancred und Sigismunda*, da *Tancred* den Vater seiner Geliebten, den er kurz vorher mit aller ersinnlichen Zärtlichkeit geliebet und auf das kindlichste verehret hatte, jeho auf das heftigste mißhandelt. Durch diesen Gegensatz wird die Scene auferst tragisch. Eben diese Wirkung thut ein Gegensatz von gleicher Art in der *Helena* des Euripides. Man sieht im Anfange des Trauerspiels diese gefangene Königin auf das auferst gegen den Agamemnon erbittert; sie verabscheuet ihn, als den Mörder ihrer Tochter: bald hernach aber, und nachdem ihre Tochter wirklich geopfert worden, nimmt sie zu diesem verabscheueten Mann ihre Zuflucht, nennt ihn ihren Erretter, und flehet ihn um Hülfe gegen den Polymestor an, der ihren Sohn auf die schändlichste Weise umgebracht hatte.

Nicht weniger vollkommen, und von derselben Art ist der Gegensatz, den **Graun** in obbemeldter Oper in der Arie *O numi consilio* angebracht hat. Man sieht die Nemilia anfänglich halbrasend über die Gefahr ihres Geliebten. Sie fängt nach einem heftigen Recitativ in voller Wuth an zu singen und die Götter um Hülfe anzuflehen: aber plötzlich entfällt ihr aller Wuth, die Hitze legt sich, und verwandelt sich in andern Theile der Arie in eine schwachtende Angst.

Die zweyte Gattung des Gegensatzes besteht in der Nebeneinanderstellung solcher Gegenstände, die nicht entgegengesetzte, sondern in derselben Art unähnliche Eigenschaften haben. Dazu gehören die beständigen Gegensätze der Helden des Homers. Alle sind tapfer, aber ihre Tapferkeit ist von sehr verschiedener Art. *Diomedes*

des hat eine ganz andre Tapferkeit als Ulysses, Achilles ist ein Held von einer andern Art als Hector. Und eben so hat es Milton mit seinen gesunkenen Engeln gemacht. Alle sind von teuflischer Bosheit, aber einer anders als der andre; jeder hebt den andern, wenn man sie neben einander stellt. Dieses ist die Gattung des Gegensatzes, welche den Mahlern vorzüglich empfohlen wird, wenn man ihnen rathet, die Stellungen, Bewegungen und Charaktere ihrer Figuren abzuändern, und insonderheit, die, so nächst an einander stehen, in ihrer Art verschieden zu machen.

Die besondere Wirkung dieses Gegensatzes besteht in der Vermehrung der Mannigfaltigkeit und Vermeidung der ermüdenden Einförmigkeit. Hiernächst aber heben sich auch die entgegengesetzten Dinge wechselseitig. Eines bestimmt die Beschaffenheit des andern näher, man unterscheidet jeden einzeln Umstand besser, da man bey gleichen Wesen eine Ungleichheit in den zufälligen Stücken bemerkt. So hebt die ansehnliche Gestalt und die sanfte Farbe der Lilie die feurige Schönheit der Tulpe; und die Weintraube mit den vielfältigen Gruppirungen ihrer Beeren erhebt die einfache Gestalt des Apfels. Das schönste Beispiel dieses Gegensatzes giebt uns die corinthische Säule, wo alle Theile zwar regelmäßig, gegen einander wol abgemessen, und schön sind; aber die beständige Abwechslung des Eckigten mit dem Rundten, des Flachen mit dem Gebogenen, des Glatten mit dem Geschnittenen, des Einfachen mit dem Verzerrten, eine vollkommen angenehme Wirkung thut.

Die dritte Art des Gegensatzes setzt Dinge von einer Art, die nur in Graden voneinander verschieden sind, neben einander, um den höchsten Grad, der über den Ausdruck wäre, fühlbar zu machen. Dieses Kunst-

griff hat sich Homer in Absicht auf den Achilles bedienet. Er hat die Tapferkeit anderer Helden, des Ulysses, Diomedes, Hectors und anderer so beschrieben, daß es schwer oder gar unmöglich war, den Achilles unmitelbar größer zu schildern. Was konnte er von ihm sagen, das stärker war, als er von jenem schon gesagt hatte? Er fiel also darauf, sie gegen einander zu setzen. Bey den größten Thaten, welche die Griechen thun, sehen sie sich nach dem Achilles. Diesen Haupthelden bringt er uns immer, bey den größten Thaten, vor das Gesicht, als einen, der noch weit größere Dinge thun würde. Diese Gattung des Gegensatzes bringt oft das Erhabene hervor. Man stellt uns das Größte vor, das gedacht werden kann, und setzt noch etwas daneben, das weit größer ist. So stellen uns oft die heiligen Scribenten die fürchterliche Macht der Elemente, des Sturmwindes, des brausenden, alles überwältigenden Meeres vor, und ein einziges Wort, oder einen einzigen Wink der Allmacht dagegen, dadurch jene fürchterliche Macht auf einmal zu Boden geschlagen wird. Von dieser Art ist auch das Erhabene durch den Gegensatz bey Virgil, da Neptun durch ein Wort das greuliche Brausen der Sturmwinde legt.

Der Gegensatz ist ein Mittel die Sachen zu vergrößern, oder zu verkleinern, oder überhaupt ihnen Nachdruck zu geben. Er kann einen hohen Grad des Traurigen, und des Lustigen oder Lächerlichen hervorbringen, und so gar das Erhabene wirken. Dieses fühlt man, wenn Horaz von der Europa sagt?

Nuper in praeis studiosa florum et
Debitae Nymphis opifex coronae,
Nocte sublustri nihil atra praeter
Vidit et undas *).

Wen

*) L. III. od. 27.

Von dem Nachdruck und der Vergrößerung durch Gegensätze kann auch folgende Stelle desselben Dichters *) uns zum Beispiel dienen. Er will die übertriebene Pracht und den unvernünftigen Aufwand der Römer, in Absicht auf ihre Landgüter, Gebäude und Lustgärten lebhaft vorstellen, und bewirkt den größten Nachdruck durch beständige Gegensätze.

Jam pauca aratro jugera regiae
Moles relinquent. — —

— — Platanusque celebs
Evinet ulmos: tum violaria et
Myrtus et omnis copia narium
Spargent olivetis odorem
Fertilibus domino priori.

Er stellt das Pflügen der fruchtbaren Felder der Verderbung derselben durch ungeheure Gebäude, das Pflanzen des unnützen und unfruchtbaren Platanus dem mit Weinreben beladenen Ulmenbaum, die bloßen duschauenden Gärten den fruchtbaren Baumgärten entgegen, und giebt dadurch seinen Gedanken von der übertriebenen Leppigkeit einen großen Nachdruck. Eben so bedient sich Virgil eines Gegensatzes, um die Hoheit und Würde der Römer über andre Völker desto lebhafter fühlen zu machen:

Exudent alii spirantia mollius
aera

Credo equidem, vivos ducent de
marmore voltus:

Tu regere imperio populos Ro-
mane memento,

Hae tibi erunt artes **).

Wie der Gegensatz das Tragische verstärkte, haben wir schon oben an einigen Beispielen gesehen; folgende verdienen noch besonders überlegt zu werden. In dem Philoktet des Sophokles merkt der Chor aus der Nähe einer seufzenden Stimme, daß dieser unglückliche Held, den er sucht,

nicht fern seyn könne, und sagt deswegen: Er kommt; aber nicht wie die Schäfer, deren Ankunft der Ton der Flöte verkündigt; — ihn meldet ein schmerzhaftes Stöhnen, als wenn er sich an einen Stein gestoßen hätte. Durch diesen Gegensatz, da dem Philoktet, der eine einsame Insel bewohnte, Schäfer entgegen gestellt werden, deren freudigen Aufzug man von weitem durch den lieblichen Ton der Flöte vernimmt, da er hingegen seine Ankunft durch Seufzen und Stöhnen verräth, wird sein Zustand weit trauriger. Eben diese Wirkung zur Vermehrung des Tragischen hat Euripides in der Iphigenia in Aulis, durch eine ganz besondere Art des Gegensatzes erhalten, da er dem wirklichen Elende der Iphigenia, die es noch nicht wußte, ihre vermeinte Glückseligkeit entgegensetzt. Als Clytemnestra mit ihrer Tochter in Aulis ankommt und aus dem Wagen steigt, wird sie von der Menge glücklich gepriesen. Der Zuschauer aber ist schon von dem Elend, das auf sie wartet, unterrichtet, und fühlt es durch diesen Gegensatz desto lebhafter. Man sieht die lebenswürdige Iphigenia ankommen, um eine Stunde hernach ein Schlachtopfer des Ehrgeizes ihres Vaters zu werden. Der Chor bewillkommet sie mit folgenden Worten:

O wie herrlich ist das Glück der Großen! Sehet die fürstliche Iphigenia, meine Königin, und die Clytemnestra aus dem vornehmsten Geblüte! Aus was für hohem Stamme beyde entsprossen, und was für lange dauendem Glücke sie entgegen geben! Bey diesem Freudenbesang sieht der Zuschauer schon das Elend dieser so glücklich gepriesenen Personen; und dieses macht einen sehr hohen Grad des Tragischen. Wie wunderbar tragisch ist folgende Vorstellung:

— — und

*) Od. II. 15.

**) Aen. L. VI.

— — — und andre
Machten Strik aus ihren goldfarbigen
langen Locken,
Doch zu weit andern Gebrauch, als der
Liebe *).

Man kann aus diesen Beispielen
hinlänglich sehen, daß glückliche Ge-
gensätze in leidenschaftlichen Gegen-
ständen die höchste Rührung hervor-
bringen können.

Durch den Gegensatz aber kann ei-
ne Sache auch lächerlich und possir-
lich werden; denn die Vergleichung
des Großen mit dem Kleinen ist eine
von den Quellen des Lächerlichen,
wovon wir in seinem Artikel Bei-
spiele gegeben haben.

Man kann aber den Gebrauch des
Gegensatzes auch leicht übertreiben,
und dadurch ins Gezierte fallen.
Die Redner und Dichter, die in dem
Wahn stehen, man könne keinen
Charakter, und kaum einen einzeln
Gedanken vortragen, ohne ihm ei-
nen Gegensatz zu geben, fallen da-
durch leicht ins Abgeschmackte. Man
muß ihn mit eben der wirthschaft-
lichen Klugheit gebrauchen, wie an-
dre Wurzeln der Rede. So wenig
man Gleichnisse und mahrende Bil-
der häufen muß, so wenig soll die-
ses mit dem Gegensatz der Gedanken
und Begriffe geschehen. Er ist nur
da nützlich, wo viel darauf ankommt,
daß einzelne Gedanken oder Begriffe
vollkommen lebhaft oder deutlich
werden.

Also müssen Redner und Dichter
mit der Figur, die man Antithesis
nennt, und die eine bloß zur Schreib-
art gehörige Gattung des Gegen-
satzes ist, behutsam umgehen.

Dieser Gegensatz ist von dem be-
schriebenen fast so unterschieden, wie
die Metapher von dem Gleichniß.
Denn wie in dem Gleichniß, sowol
das Bild, als das Gegenbild, jedes
besonders beschrieben, in der Meta-
pher aber beide in einen Gegenstand

vereinigt werden: so werden im
Gegensatz, den wir beschrieben ha-
ben, beide Gegenstände besonders
dargestellt; in der Antithese aber wer-
den sie in einem einzigen Gedanken
verbunden, oder der Gegensatz wird
gleichsam nur im Vorbeygang be-
rührt. Ein solcher Gegensatz liegt
in folgenden Worten: *Volvitur ille
vomens calidum de pectore flumen
Frigidus* *), da die Wörter *calidum*
und *frigidus* einander entgegengesetzt
werden. Die ganze Schreibart mit
solchen kleinen Gegensätzen gleichsam
zu verbrämen, wie so viele französi-
sche Schriftsteller thun, ist eine dem
guten Geschmak ganz zuwiderlaufen-
de Sache. Die Menge kleiner Ge-
gensätze macht, daß man nicht Zeit
hat, auf den Zusammenhang der Ge-
danken Achtung zu geben; indem die
Aufmerksamkeit offenbar von der
Hauptsache abgezogen, und nur auf
einzelne Redensarten gelenkt wird.

Mit Verstand und am rechten Ort
angebracht, thut diese Figur fürtreff-
liche Wirkung, wie z. B. in dieser
Stelle des Horaz:

— qui fragilem truci
Commisit pelago ratem.

Man findet so gar, daß bisweilen
eine ganze Reihe solcher Gegensätze
von großen Meistern gebraucht wer-
den, wovon folgendes zum Beispiel
dienen kann: *Conserte hanc pacem
cum illo bello; hujus praetoris ad-
ventum cum illius imperatoris vi-
ctoria; hujus cohortem impuram
cum illius exercitu invicto; hujus
libidines, cum illius continentia;
ab illo, qui cepit, conditas, ab
hoc, qui constitutas accepit, ca-
ptas dicetis Syraculas* **). Aber
selbst Cicero ist hier nicht ohne Tadel.
Bei einer so ernsthaften Sache, als
die, wovon hier geredet wird, sollte
der Redner nicht Zeit haben, so viel
Anti-

*) Noach. IX. Gesang.

*) Aen. IX. 414.

**) Cicero in Verrem Or. IV.

Antithesen an einander zu hängen. Es würde dem Töne, der hier herrschen sollte, weit angemessener gewesen seyn, wenn nicht das Einzelne dem Einzelnen, sondern das Ganze dem Ganzen wäre entgegengesetzt worden, wie hier: Quam (legen) non didicimus, accepimus, legimus, verum ex natura ipsa arripimus, expressimus, hausimus.



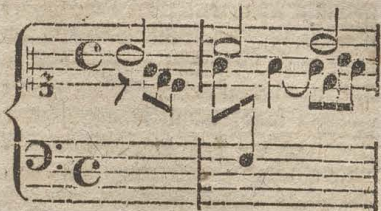
Ueber Contrast (und Ähnlichkeit) über-
haupt das 8te Kap. (B. 1. S. 275) von
Home's Elements of Criticism (Ausg.
von 1769) und einen (etwas mageren) Ab-
schnitt in Nibel's Theorie, S. 132 —
Von dem Contrast im Drama, s. Di-
derot, von der dram. Dichtkunst hinter
s. Hausvater, S. 256 des 2ten Theils der
Uebers. seines Theaters, 2te Auflage, —
und das 35te und 36te Kap. im 2ten B.
S. 385 u. f. von Cailhava's Art de la
Comedie — Von dem Contrast
in der Malerey, Goppel Discours
prononcés aux Conférences de l'Ac.
S. 120 u. f. — de Piles (Cours de
peinture, S. 79. Amst. 1767. 12.) —
Hagedorn (Betrachtungen über die Mal-
lerey, S. 247 u. f.) — Von dem
Contrast im Gartenbau, Hirsch-
feld's Theorie, B. 1. S. 180 u. f. —
Ueber die eigentliche Antithese, unter
mehrern, Blair's Lect. B. 1. S. 352.

Gegensatz; Contrastsubject.

(Musik.)

Ist in der Fuge eine, währenddem
Gesang des Führers eintretende Zwi-
schenstimme, wovon in dem Artikel
Fuge ein Beispiel zu sehen ist. Es
ist eben nicht allemal notwendig,
solche Gegensätze in den Fugen anzu-
bringen, bisweilen aber werden sie
notwendig. Dieses geschieht 1.
wenn das Hauptthema oder der Füh-
rer so beschaffen ist, daß er den Ton
nicht hinlänglich bestimmt, welches
bisweilen geschieht, wenn er in der
Zweyten Theil.

Dominante eines dur Tons anfängt
und seinen Umfang eine Octave auf-
wärts nimmt. Wenn z. E. eine Fu-
ge in E dur so anfänge,



so würde der Hauptgesang noch eher
den Ton G dur, als C dur bestim-
men. Dieses zu verhindern, dienet
der gleich von Anfang eintretende
Gegensatz, da die Töne e und c im
ersten Takt, und der Ton f im zwey-
ten, sogleich den Ton bestimmen.
2. Auch ist ein Gegensatz nöthig, oder
doch sehr gut, wenn eine Fuge mit
ganzen Takten und sehr langsam an-
fängt, da denn ein solches Zwischen-
spiel das Langweilige des Gesanges
unterbricht. 3. Wenn in dem Haupt-
satz Pausen vorkommen; denn da in
der Fuge der Gesang, wie ein
Strohm, in einem fortfließen muß,
so muß das Stillstehen der Haupt-
stimme durch eine Zwischenstimme
bedeckt werden. 4. Wenn in dem
Hauptsatz, vornehmlich im Anfang,
öftere Bindungen vorkommen; denn
weil dadurch die Bewegung des Ge-
sanges einigermaßen gestöhret oder
verdunkelt wird, so kann dieselbe
durch einen Gegensatz wieder merklich
und bestimmt gemacht werden.

Jeder Gegensatz muß sich sowol
durch die Melodie, als durch die Be-
wegung

wegung von dem Hauptsatz merklich unterscheiden; er muß den Hauptsatz nicht nachahmen, wie der Gefährte, doch muß er aus dem Hauptsatz genommen seyn, weil sonst keine wahre Einheit in dem Stück wäre. Auch muß er so beschaffen seyn, daß er sich in mehr als einen Contrapunkt versetzen lasse, damit man bey jeder Wiederholung des Hauptsatzes eine hinlängliche Abänderung mit dem Gegensatz machen könne.

Geistreich.

(Redende Künste.)

Man kann sich dieses Wortes bedienen, wo das Wort witzig, wegen seiner Zweydeutigkeit, nicht bestimmt genug ist. Man hat den Witz in den redenden Künsten so oft übertrieben oder gemißbraucht, daß der Ausdruck witzig, wenn man ihn von der Schreibart braucht, bisweilen einen Tadel enthält. Das Wort Geistreich scheint von diesem Fleken noch völlig frey zu seyn, und kann für witzig gebraucht werden, wenn man die gute Anwendung des Witzes anzeigen will.

Diesemnach wäre dasjenige Geistreich zu nennen, an dem man in einzeln kleinen Theilen viel scharfsinnige, feine Gedanken und Wendungen entdeckt, wodurch die Aufmerksamkeit auch bey Betrachtung des Einzelnen beständig gereizt und angenehm unterhalten wird. Das Geistreiche macht einen besondern Charakter in den Werken der Kunst aus, so wie das Pathetische. Nicht jedes schöne Werk der Kunst ist geistreich, so wie nicht jedes pathetisch ist. Vorstellungen, die in ihrem Wesen groß sind, und stark auf die Vorstellungs- oder Empfindungskräfte wirken, dürfen nicht geistreich seyn. Dieser Charakter schickt sich für Werke von gemäßigtem Inhalt, der mehr die Einbildungskraft und den Geist, als

das Herz beschäftigen soll. Durch das Geistreiche bekommen sie einen mehrern Reiz. Eine Comödie, ein Lehrgedicht, eine Satyre, auch ein Lied, dem leichten Vergnügen gewidmet, und andre Werke von dieser Art, können geistreich seyn. Aber eine geistreiche Tragödie oder Elgie würde aus dem Charakter ihrer Art heraustrreten.

Gekünstelt.

(Schöne Künste.)

Man nennt dasjenige gekünstelt, das in die Kunst übertrieben, oder zur Unzeit angebracht ist; es sey daß das Uebertriebene in Ueberfluß von Zierathen, in erzwungenen Schönheiten, oder in zu weit getriebenem Fleiß bestehe. In jedem Werke der Kunst, das einen Werth haben soll, muß uns ein Gegenstand dargestellt werden, der seiner Natur nach unsre Aufmerksamkeit reizt. Wir müssen durch den Gegenstand gerührt oder ergötzt werden. Die Künste stellen uns diese Gegenstände entweder durch gewisse Zeichen dar, nämlich durch Worte und Töne, oder sie bilden einen Gegenstand nach der Aehnlichkeit des natürlichen. In allen Fällen kann man sagen, daß die Künste uns Zeichen darstellen, welche in uns die Vorstellungen der bezeichneten Sachen erweken sollen. Also sind in einem Kunstwerk nicht die Zeichen, sondern die bezeichnete Sache dasjenige, was unsre Vorstellungskraft beschäftigen soll. In Werken, die man gekünstelt nennt, ist mehr in dem Zeichen, als zur Bezeichnung der Sache nöthig ist. Daher wird die Aufmerksamkeit bey solchen Werken von der Sache auf das Zeichen gelenkt, welches der Absicht und Natur der Kunst entgegen ist.

So ist eine Rede gekünstelt, wenn die Gedanken, der Ausdruck und der Ton der Worte mehr Zierlichkeit, Witz

Witz und Wollfang haben, als man natürlicher Weise von einem Menschen, der seine Gedanken und Empfindungen in denselben Umständen ausdrücken würde, erwarten könnte. Denn das, was darin zu viel ist, verräth den Künstler, welcher über die Natur hat heraus gehen wollen. Die wahre Kunst ist der richtige Ausdruck der schönen Natur; das Uebertriebene der Kunst oder Gefünstelte giebt der Natur einen Zusatz, der ihr wahres Wesen verstellt.

Weil man also beim Gefünstelten nicht sowol die Natur, als den ihr angehängten Schmutz gewahr wird, so thut es dem Zweck des Werks großen Schaden, und wird deswegen widrig. Es hemmt die wesentlichen Vorstellungen, und ist wie Unkraut anzusehen, das die nützliche Saat ersüßt, und darum nicht weniger schadet, wenn es schön und frisch wächst. Nam illa, sagt Quintilian*), quae curam fatentur et ficta atque composita videri etiam volunt, nec gratiam consequuntur, et fidem amittunt, propter id quod sensus obumbrant et velut laeto gramine sata strangulant.

Man verfällt aber in das Gefünstelte, sowol wenn man den Endzweck der Künste blos im Ergözen und Gefallen setzt, als wenn man die Gränzen des Aesthetischen überschreiten will, und niemals genug haben kann. Wer alles auf das Ergözen hinführen will, der übersteht den eigentlichen Gebrauch der Dinge, und macht Gegenstände, die in ihrer einfachen Natur schätzbar sind und deswegen gefallen würden, zu Spielsachen und zu Gegenständen der bloßen Einbildungskraft, die alsdenn natürlich denkenden Menschen nicht mehr gefallen können. Die wahren Gränzen des Aesthetischen werden dadurch bestimmt, daß jede Sache dasjenige

ähnlich vollkommen sey, was sie seyn soll; und sie werden überschritten, wenn man einer Sache Annehmlichkeiten anhängen will, die ihr Wesen nicht nur nicht vollkommener machen, sondern wol gar verderben. Zu einer vollkommenen Mannsperson gehört allerdings, außer der Männlichkeit und Stärke des Leibes und Gemüths, auch ein gewisses gutes Ansehen. Man übertreibt aber diese Vollkommenheit, wenn man ihm die Schönheit eines Frauenzimmers geben will; und man zerstört sie ganz, wenn man ihm durch Beraubung der Mannheit ein schöneres Ansehen giebt. Dieses thut der Künstler, der seine Werke gefünstelt macht. Hierbey drückt sich Quintilian in folgender Stelle, die sowol auf andre Künstler, als auf die Beredsamkeit paßt, fätrefflich aus: Declamationes — — olim iam ab illa vera imagine orandi recesserunt atque ad solam compositae voluptatem, nervis carent, non alio medius fidius vitio dicentium, quam quo mancipiorum negotiatores formae puorum, virilitate excisa, lenocinantur. Nam ut illi robur atque lacertos, barbamque ante omnia et alia quae natura propria maribus dedit, parum existimant decora: quaeque fortia, si liceret, forent, ut dura molliunt: ita nos habitum ipsum orationis virilem, et illam vim strictae robusteque dicendi, tenera quadam elocutionis arte operimus, et dum levia sint ac nitida, quantum valeant, nihil interesse arbutamur. Sed mihi naturam intuenti, nemo non vir spadone formosior erit *). Die wenigsten Redner erreichen die Vollkommenheit, das, was zur Ueberzeugung dienet, deutlich, kurz und angemessen vorzutragen: mehrentheils verbunkeln sie die wahre Vorstellung der Sache, da sie auf schöne

Y 2

Perio-

*) In prooem. L. VIII.

*) Quint. Inst.

Perioden, oder auf einen witzigen Ausdrut, oder auf eine Musterung und Abwiegung der Sylben und Buchstaben sehen *).

Das Gefünfelte in allen Theilen der Künste ist ein Fehler, in den die Alten, vornehmlich die Griechen, unendlich seltener gefallen sind, als die Neuern. Es ist unter den römischen Kaisern, sowol in den redenden als bildenden Künsten aufgetommen, nachdem eine bis zur Abscheulichkeit übertriebene Ueppigkeit in der Lebensart, diese Herren der Welt überall von dem natürlichen Gebrauch der Dinge abgeführt hatte. So wie man damals bey den Mahlzeiten kaum mehr daran dachte, dem Leib eine gute Nahrung zu geben, sondern den Geschmak auf die mannigfaltigste Art zu kügeln, so gieng es bey gar allen natürlichen Bedürfnissen. Den Gebrauch der schönen Künste verlor man ganz, und machte sie ebenfalls zu Handlangerinnen der Ueppigkeit. Die natürliche Schönheit, Vollkommenheit und Stärke jedes Gegenstandes der Kunst, wurde durch den gefünfelten Schmuck verdrängt; und viele nehmen jeto viel lieber diese verfallene Kunst zum Muster, als die edle Einfalt der alten Griechen.

G e f u p p e l t.

(Baukunst.)

Gefuppelte Säulen nennt man diejenigen Säulen, die so nahe an einander stehen, daß sie mit ihren Capitelen und Füßen einander berühren. Die alten griechischen Baumeister hatten gewisse Säulenweiten festgesetzt, welche sie für die verschiedenen Fälle, wo Säulen angebracht werden, für die besten hielten. Die geringste war von fünf Modeln, so daß von einem Stamm der Säule zum

andern allemal mehr, als eine Säulendite Zwischenraum war. Die gekuppelten Säulen sind also ein Einfall der Neuern.

Vermuthlich sind sie ausgedacht worden, um die Einförmigkeit einer Säulenstellung zu unterbrechen. Die Baumeister mögen gedacht haben, es sey schöner, wenn man, anstatt sechs oder acht Säulen in gleicher Dite aus einander zu stellen, allemal zwey zusammensetz, und also überhaupt nur drey oder vier Hauptzwischenweiten bekäme. Zwey gekuppelte Säulen stellen alsdenn nur eine einzige vor.

Allein in diesem Fall läßt sich für die Zusammensetzung der Säulen kein guter Grund angeben. Da die Last, nämlich das Gebälke, das die Säulen tragen sollen, gleich ausgetheilt ist, so ist kein Grund vorhanden, warum nicht auch die Säulen gleich ausgetheilt seyn sollten. Zudem schadet es dem Ansehen einer Säule, wenn eine andre zu nahe an ihr steht. Das Auge wird nicht mehr ruhig auf ihr stehen bleiben.

Doch kann es Fälle geben, wo die gekuppelten Säulen eben nicht ganz zu verwerfen sind, sondern wol gar nothwendig scheinen. Nämlich in den Fällen, wo eine Säule die ganze Last nicht tragen könnte, und wo die eingeschränkte Höhe nicht erlaubt, sie höher, und folglich dicker zu machen. Ein Beyspiel hiervon sieht man an dem Portal des berlinischen Schlosses, das zunächst an der langen Brücke ist. An freystehenden Portalen, wo die Thüren sich blos an Pfeiler anschließen, auf welche man etwa schwere Tropheeen setzen, oder die man sonst, in Verhältniß der Höhe, ansehnlich dick machen will, werden auch wol vier Säulen auf einem Postament an einander gekuppelt.

*) G. Sextus Emp. advers. Mathem. pag. 74.

Geländer.

(Baukunst.)

Eine Art Verjüngung oder Einfassung hoher, oder abgesonderter Plätze in den Gebäuden, damit man nicht über eine gewisse Stelle hinaus-trete. Die Gerter, welche mit Geländern umgeben werden, sind freye Gallerien auf Dächern über den Gebäuden der Gebäude, Balkone, Fensteröffnungen, die bis auf den Boden heruntergehen, und auch Treppen, in der Absicht, daß man sich daran halten und stellen könne, ohne Gefahr herunter zu fallen.

Sie werden aber auch gebraucht, gewisse Plätze von andern daran stoßenden abzusondern. In dieser Absicht braucht man sie in Kirchen, die Chöre von dem Schiff abzusondern, vor Altären, in Sälen, die Plätze der Throne, Richterstühle oder Lehrstühle von dem übrigen Raum des Zimmers abzusondern, ingleichen vor Alcoven.

Die Geländer dienen an allen diesen Orten zwar zur Verwahrung der Plätze, die sie einschließen, aber auch zugleich zur Zierrath, daher die neuern Baumeister ihre Beschaffenheit aus den Regeln der Baukunst bestimmt haben. Es giebt aber zweyerley Art Geländer, nämlich Dokkengeländer oder Balustraden, und Stab- oder Blumen- und Laubgeländer, die insgemein von Eisen gemacht werden. Diese werden hauptsächlich zu Treppen und vor die Balkone gebraucht.

Die Dokkengeländer bestehen aus Dokken oder kleinen Säulchen, mit unterzwischen gesetzten Postamenten, alles auf einen durchgehenden Fuß oder Plinthe gesetzt, und mit einem Gesims bedekt. Weil sie hauptsächlich zur Sicherheit gegen das Herunterfallen dienen, so müssen sie wenigstens dritthalb Fuß hoch seyn; an hohen Orten aber werden sie, um ein gutes Verhältniß zum Ganzen zu

haben, oft weit höher. Wenn sie um ein Dach gehen, so kann man ihnen die Höhe des Gebäudes, oder wie Blondel will, $\frac{1}{2}$ noch darüber geben.

Die Festigkeit dieser Geländer kommt hauptsächlich von den Postamenten her: diese müssen also nicht allzuweit auseinander stehen. Wenn das Geländer über einem Gebäude steht, das von Säulen unterstützt wird, so ist die Anstheilung der Postamente natürlicher Weise so, daß gerade über jeder Säule ein Postament stehe. Hat man keine Säulen, so muß man sie so richten, daß sie, als schwerere Theile, nicht über Öffnungen, sondern über Pfeilern oder ganzen Muren stehen. Sonst darf man in Ansehung ihrer Breite aus einander eben nicht die genaueste Sorge tragen, wenn man nur nicht weniger als fünf, und nicht mehr, als 15 Dokken zwischen zwey Postamente setzt.

Oft wird ein Theil des Geländers massiv, oder aus an einander stoßenden Postamenten gemacht, welches insonderheit in sehr massiven Gebäuden geschieht. Auf diese Postamente werden zur Vermehrung der Pracht Basen oder gehauene Bilber gesetzt; doch läßt man sie sehr oft auch ohne solchen Aufsatz.

Die Dokken selbst werden auf verschiedene Weise gemacht. Insgemein sind es kleine bauchigte Säulchen, deren Rundung durch vier Ecken unterbrochen ist.

Die ganze Höhe des Geländers kann füglich in 9 Theile getheilt werden, davon 4 Theile zum Fuß, (wenn nämlich das Geländer über einem großen Gebäude steht,) 4 Theile zu der Höhe der Dokken, und einer zur Höhe des Gesimses genommen werden können. Man setzt sie so weit aus einander, daß zwischen zweyen, wo sie am dicksten sind, wenigstens so

viel leeres sey, als die Dike des Halses einer Dofke beträgt.

Diese Geländer verstefen das Dach eines Gebäudes, und geben ihm daher ein besseres Ansehen. Man findet sie an keinen antiken Gebäuden, und Vitruvius gedenkt ihrer nicht. Die flachen Dächer der Alten machten sie auch nicht so nothwendig, als sie uns sind. Vermuthlich haben die Alten zur Verwahrung gegen das Herunterfallen von Dächern massive Brustwehren gemacht.

Von den eisernen Laubgeländern haben wir hier nichts zu sagen, weil sie mehr unter ganz willkürliche Zierrathen gehören, und ein Werk des Schöpfers sind. Eine Menge Zeichnungen solcher Geländer kann man bey Daviller finden.



Ueber diesen Artikel s. Allgemeine deutsche Bibl. B. 22. S. 84. wo vorzüglich Le Clercs Docten empfohlen — der Artikel, in Ansehung der vergessenen Entrelas berichtigt — und zu den eisernen Laubgeländern vorzüglich die dazu, von Blondel und Briceux gelieferten Zeichnungen vorgeschlagen werden. —

G e l e n k e.

(Zeichnende Künste.)

Die Stellen, da ein bewegliches Glied an ein anderes Glied anschließt. Das Wort wird zwar auch in metaphorischem Sinn genommen; denn man sagt auch von einer steifen Schreibart, sie sey ohne Gelenke. In so fern bedeutet dieses Wort eine leichte Verbindung verschiedener zu einem Ganzen gehöriger Glieder. Was zu diesem Begriff gehöre, kommt weiter unten in dem Artikel, Glied, vor: also wird das Wort hier nur in dem eigentlichen Sinn, da von Gliedern des menschlichen und thierischen Körpers die Rede ist, genommen. Wie die Natur an den Gelenken eine große

Kunst bewiesen hat, so ist auch die richtige Zeichnung derselben ein schwerer Theil der Kunst, der zwar kein Genie, aber desto mehr Studium, Fleiß und Übung erfordert.

Der Zeichner, der nicht eine sehr richtige Kenntniß dieses Theils der Anatomie hat, der die Osteologie genannt wird, kann hier nicht fortkommen. Also sollte jeder Zeichner fleißig bloße Skelette abzeichnen, um sich diesen Theil der Kunst völlig geläufig zu machen. Dazu muß aber auch ein lang anhaltendes Zeichnen, nach lebendigen Modellen von verschiedenem Alter und von verschiedener Leibesbeschaffenheit kommen. Denn die äußere Form der Gelenke ist nach Beschaffenheit des Alters, und der mageren oder fetten Leibesbeschaffenheit gar sehr verschieden. Eine Figur, darin, nach der Stellung und übrigen Beschaffenheit der Sache, die Gelenke mit völliger Richtigkeit ausgedruckt sind, bekommt dadurch ein ungemeines Leben. Wo hingegen in diesem Stücke gefehlt wird, da ist alles übrige der Kunst verloren. Der erste Eindruck, den eine gezeichnete Figur machen muß, ist das Gefühl der vollkommen natürlichen Form, ohne welches der Begriff der Schönheit nie statt haben kann. Das Mangelhafte der natürlichen Form aber empfindet man sogleich, wenn in der Zeichnung der Gelenke etwas versehen ist. Deswegen muß jeder Zeichner diesen Theil mit der größten Sorgfalt studiren.

G e l t u n g.

(Musik.)

Ist in der Musik die verhältnismäßige Dauer einer Note, oder vielmehr des Tones, den sie bezeichnet. Schon in der Rede beruhet der Wollklang größtentheils auf der verhältnismäßigen Länge und Kürze der Sylben; aber in der Musik, wo der Gang auf das

denn anzeigt, daß die Note nicht nur ihre Zeit, sondern noch die Hälfte darüber daure. So gilt ein Viertel mit einem Punkt ein Viertel und



noch ein Achtel, das ist drey Achtel des ganzen Takts.

So wie die Noten ihre Geltung haben, so haben auch die Pausen die ibrige. Davon aber ist im Artikel Pause gesprochen worden.

Gemähtd.

(Mahleren.)

Da es uns hier nicht um die Erklärung des jedermann verständlichen Worts, sondern um richtige Begriffe der Sachen zu thun ist, so wollen wir die Beschaffenheit des Gemähl-des untersuchen, in so fern es ein Gegenstand der mit Geschmak verbundenen Kunst ist. Sieht man auf den Geschmak, so ist jede Abbildung eines körperlichen Gegenstandes durch Zeichnung und Farben ein Gemählb, und das Werk einer nicht leichten Kunst; denn es gehört viel dazu, die Formen der Körper so zu zeichnen, daß sie in dem Auge dasselbe Bild machen, das von den Körpern selbst würde gemacht werden, und noch mehr, daß der gemahlte Gegenstand vermittlest der Farben, des Hellen und Dunkeln, dem Auge als ein natürlicher Körper erscheine: aber die Kunst allein macht es noch nicht zu einem Gegenstand des Geschmaks. Soll das Gemählb das Werk nicht einer mechanischen, sondern einer schönen Kunst seyn, so muß der gemahlte Gegenstand mit Geschmak gewählt, und schon an sich, und ohne Rücksicht auf die Kunst, unserer Aufmerksamkeit werth seyn. Wer Gegenstände mahlt, auf denen keines Menschen Auge mit ei-

nigem Nachdenken oder einiger Empfindung verweilen würde, kann sich als einen großen mechanischen Künstler zeigen; aber darum ist er kein Schüler der Musen, er ist ein Sohn des Prometheus, nicht des Apollo.

Jedoch kann man nicht in Abrede seyn, daß nicht schon der mechanische Theil der Kunst, der bloß auf die natürliche Darstellung des Gegenstandes arbeitet, an sich einen Werth habe, der schon für sich allein die Mahleren nahe an die schönen Künste bringt. Es ist kein geringes Vergnügen, zu sehen, wie bloße Farben auf einer Fläche, die gar nichts Körperliches hat, so künstlich neben einander gesetzt und in einander gemischt sind, daß man eine wirkliche Landschaft, mit Bergen und Thälern, Bächen und Flüssen sieht, daß man lebendige Menschen und Thiere zu sehen glaubet, wo in der That nichts, als eine mit Farbe überstrichene Leinwand ist. Dieses ist eine Art von Zauberey, die uns zwinget, Dinge, die ihrer Natur nach unendlich verschieden sind, für einerley zu halten *), und die uns das volle Leben in dem völlig Leblosen zeigt. Hätte man das Wesen der schönen Künste bloß in Erweckung angenehmer Empfindungen zu suchen, so würde die Mahleren auch bloß des Mechanischen halber, einen ansehnlichen Rang unter ihnen behaupten.

Man kann also das Wesen des Gemähl-des darin setzen, daß es sichtbare Gegenstände, die vorthellhaft auf das Gemüth wirken, vermittlest Zeichnung und Farben, als ob sie in der Natur vorhanden wären, darstelle. Was durch die vorthellhafte Wirkung auf das Gemüth zu verstehen sey, wird anderswo ausführlich erklärt **). Hieraus lassen sich

*) S. Nützlichkeit.

**) S. Kunst.

sich nun die Eigenschaften des Gemählde herleiten.

Der Inhalt muß einen Gegenstand vorstellen, der seiner Natur nach interessant ist, der lebhaftere Vorstellungen in uns erwecket; diese Vorstellungen aber müssen auf etwas Gutes abzielen, so daß der, der diesen Gegenstand mit Aufmerksamkeit betrachtet, etwas dabey gewinnt.

Die Anordnung der Theile muß so beschaffen seyn, daß nur eine einzige bestimmte Hauptvorstellung aus dem Gemählde entsteht, wozu jeder Theil nach seiner Beschaffenheit das seinige beiträgt. Das Auge muß ohne Ungewißheit sogleich auf die Hauptsache, als den Mittelpunkt der ganzen Vorstellung geleitet werden, und die Theile müssen eine solche Abhänglichkeit und Unterordnung unter einander haben, daß jeder die Vorstellungskraft zum Behuf des Ganzen unterstützt, und in der vortheilhaftesten Ordnung von einem zum andern leitet. Es muß nirgend etwas Nüßiges, oder Ueberflüssiges, vielweniger etwas, das die klare und bestimmte Vorstellung des Ganzen schwächet oder hindert, vorhanden seyn.

Die Bearbeitung des Gegenstandes sowohl in Zeichnung, als in Farbe, muß so seyn, daß das Auge, so viel immer möglich, getäuscht wird, und wahrhafte natürliche Gegenstände vor sich zu haben glauben muß. Alles was irgend die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand ableiten, oder die Empfindung des Unnatürlichen oder gar des Unmöglichen erwecken könnte, muß auf das sorgfältigste vermieden seyn. Erwol das Ganze, als jeder einzelne Theil, muß, jedes in seiner Art, den wahrhaften Charakter der Natur an sich haben.

Wenn man nach diesen etwas strengern Grundsätzen der höchsten Voll-

kommenheit die Bildergalerien durchsieht, so findet man freylich nicht viel Gemählde, welche die Probe ganz aushalten. Sehr selten trifft man auf eines, das alle Eigenschaften in sich vereinigt. Man schäzget schon diejenigen hoch, in denen einer der verschiedenen zur Vollkommenheit gehörigen Theile vorhanden ist; und man kann nicht in Abrede seyn, daß ein Gemählde, das in der Erfindung groß ist, wenn gleich Anordnung und Bearbeitung mangelhaft sind, höchst schätzbar sey. Denn wo die Vorstellungskraft durch die Größe und Lebhaftigkeit der Gegenstände gerührt wird, da giebt man weniger auf das Fehlerhafte der Anordnung, oder der Bearbeitung Achtung; die Einbildungskraft, die einmal ins Feuer gesetzt ist, ersetzt das Mangelhafte. So überfiehet man in Raphaels Verklärung Christi die Fehler gegen die Einheit der Handlung und gegen die Anordnung, weil man allein von der Größe der Gedanken gerührt wird; so wie man beym Laocoon vergißt, daß das wirkliche Leben dem Marmor fehlet. Gemählde von großer Erfindung thun schon in ihrer ersten Anlage, oder ohne Farben in Kupferstichen, fürtreffliche Wirkung.

In den Gemählde, wie in andern Werken der Kunst, darf nur etwas vorhanden seyn, das die Vorstellungskraft, oder die Empfindung mit großer Lebhaftigkeit angreift, um die Phantasie zu reizen, das übrige zu ersetzen. Denn wie ein Verliebter, der durch irgend eine Art des Reizes in Leidenschaft gesetzt worden, an seiner Schönen auch jede andre Schönheit zu sehen glaubt: so leihet auch ein Liebhaber dem Gemählde Schönheiten, die es nicht hat, wenn nur etwas darin ist, das seine Einbildungskraft hinlänglich gereizt hat. Wer empfindet nicht bey den von Homer gezeichneten Gemählde unend-

lich mehr, als die Worte wirklich ausdrücken?

Hieraus folget, daß ein Gemähl, wenn nur die Hauptsache hinlängliche Kraft hat, sowol in der Anordnung, als in der Ausführung merckliche Fehler verträgt.

Dieses soll aber nicht gesagt seyn, um die Nachlässigkeit der Künstler, oder ihr Unvermögen, in einigen Theilen der Kunst, zu entschuldigen: in einem vollkommenen Gemählde muß auch der geringste Theil der Kunst beobachtet seyn. Die Absicht dieser Anmerkungen ist, dem Künstler einen Wink zu geben, bey seiner Arbeit vor allen Dingen auf die Hauptsache zu sehen, und erst, wenn er dieselbe erreicht hat, jeden andern Theil der Kunst zu Hülfe zu rufen. Eben diese Maxime muß auch der Kenner zur Beurtheilung eines Gemähldees zum Grund legen.

Was diese Hauptsache sey, ist nicht schwer zu sagen. Wenn der abgemahlte Gegenstand in der Natur selbst unsre Aufmerksamkeit nicht verdienet, so kann das Gemählde für einen wahren Kenner nie von großem Werthe seyn, was auch immer die Liebhaber des bloß Mechanischen der Kunst sagen mögen. Zur Hauptsache gehört also vor allen Dingen ein in seiner Art interessanter Gegenstand. Warum sollen Dinge gemahlt werden, die in der Natur Niemand zu sehen verlangt? Vielleicht um die Kunst der Nachahmung zu zeigen, die doch immer gefälscht? Aber wer so gut nachahmen kann, der ahme Sachen nach, die schon an sich etwas Werthvolles haben. Man kann an einen Mahler, der seine Kunst auf unnütze Dinge anwendet, ohn- gleich die Frage richten, die Cäsar seinen Geigen, die kleinen Hunden alle Arten von Liebesungen erwiesen; haben denn diese Leute keine Kinder, die sie küssen können? Die erste Probe des guten Geschmacks,

muß der Mahler durch die verständige Wahl seiner Materie ablegen. Dadurch muß er zeigen, daß er nicht Kinder, oder kindisch gestimmte Menschen, sondern Männer von Verstand und Geschmak, mit seiner Kunst unterhalten will. Wer sich in Gesellschaften einmischen will, wo Personen von erhabenem Charakter und von höhern Einsichten sich befinden, der muß da nicht mit pöbelhaftem Geschwätz erscheinen, sondern Sachen vorzubringen wissen, die solche Personen aufmerksam machen können. Eben dieses muß auch der Mahler beobachten, der eigentlich nie mit dem gemeinen Haufen spricht *).

Ist der Gegenstand in seiner Art gut gewählt, so muß die nächste Sorge des Künstlers auf einen richtigen und lebhaften Ausdruck desselben gehen; er muß nun seine ganze Aufmerksamkeit darauf richten, sowol dem Ganzen, als jedem Theile seinen wahren Charakter so zu geben, daß jeder, der das Gemähl ansieht, ihn sogleich lebhaft empfinde. Stellt das Gemählde handelnde Menschen vor, so muß man auf den ersten Blick wirkliche Menschen, nicht steife oder grob aus Holz geschnittene Figuren sehen; jede Stellung und Bewegung muß völlig natürlich seyn; man vermißt lieber die Schönheit, als das Natürliche. Ueber die Handlung selbst und über den Charakter der Menschen, über das, was jeder bey der Handlung empfindet, und über den Antheil, den er daran nimmt, muß man keinen Augenblick ungewiß bleiben. Dieses ist, was Mengs die Deutung des Gemähldees nennt **), und wovon er sagt, daß Raphael allemal zuerst auf dieselbe gedacht habe. Hat der Künstler, nachdem er in der Wahl der Materie glücklich gewesen, das Nothwendige dieser

*) S. Wahl der Materie.

**) S. 1. Th. Anordnung.

dieser richtigen und nachdrücklichen Deutung erreicht, so kann er sich über die Hauptsache nun schon beruhigen; sein Werk hat nun schon einen Werth, wie es auch hernach mit den weniger wesentlichen Dingen ihm gelingen möge. So kann auch der Kenner, wenn er diese beyden Stücke im Gemählde entdeckt hat, seine Beobachtung weiter fortsetzen; von diesen aber muß er schlechterdings anfangen.

Also sind die gute Wahl des Gegenstandes, und das Nothwendige zum richtigen und lebhaften Ausdruck, die Haupteigenschaften des Gemähl-des, ohne welche es den Namen eines vollkommenen Gemähl-des nie verdienen kann. Diese Eigenschaften setzen schon einen Theil der Anordnung, der Zeichnung und der Farbengebung voraus, nämlich das, was in diesen drey Stücken das nothwendigste ist. Ohne eine gute poetische Anordnung *) nimmt sich das Ganze nicht gehörig aus, und verliert also an der ersten wesentlichen Eigenschaft, so wie auch die Deutung zum Theil davon abhängt. Ohne das Wesentliche der Zeichnung, das darin besteht, daß jede Sache ihren wahren Charakter habe, kann die zweyte Eigenschaft nicht erhalten werden; und ohne Haltung und richtige Austheilung des Hellen und Dunkeln, welches das nothwendigste der Farbengebung ist, leidet das Gemählde ebenfalls in seinen zwey wesentlichen Eigenschaften.

Hat man in diesen Stücken das Gemählde gut, und den Mahler als einen Mann von Verstand gefunden, der das Wesentliche der Kunst besitzt: so kann man nun zur Beobachtung der übrigen Eigenschaften des Gemähl-des schreiten. Zu diesen Eigenschaften vom zweyten Rang setzen wir die genaueste Richtigkeit der Zeichnung in einzelnen Theilen; sowol in

Ansehung der Umriffe, als der Verhältnisse: die Schönheit der Formen; die Perspektiv; und denn alles, was zur Wahrheit und Schönheit des Colorits gehört. Wo die Vollkommenheit dieser Theile zu jenen wesentlichen hinzukommt, da wird das Gemählde ein in allen Stücken vollkommenes Werk.

Die eigentlichen Kunstliebhaber geben den jetzt erwähnten Stücken den ersten Rang, wenn sie den Werth der Gemählde bestimmen wollen. Sie glauben, ein Fehler gegen die Verhältnisse, oder eine Unrichtigkeit im Umriss, sey ein schwererer Fehler, als eine schlechte Wahl des Gegenstandes, oder ein Mangel des Ausdrucks; und bey vielen geht die Schönheit des Colorits, oder die Erreichung der Natur in demselben, über alles andre. Darüber wollen wir mit ihnen keinen Streit anfangen, sondern ihnen nur zu bedenken geben, daß das Gemählde wie das Gedicht müsse beurtheilt werden. Nun ist man doch meist durchgehends darin einig, daß man in dem Gedicht erst auf fürtreffliche und der Sprache der Götter würdige Gedanken *), und hernach auf die Vollkommenheit des Ausdrucks und der Versification zu sehen habe. Ein Gedicht von der schönsten Harmonie und dem reizendsten Ausdruck, ohne reizende Gedanken, ist allemal ein schöner Körper ohne Seele. Eine Figur kann auf das richtigste gezeichnet und auf das fürtrefflichste gemahlt, und doch, als menschliche Figur, ganz unbedeutend seyn, und einen Menschen vorstellen, mit dem Niemand zu reden, und den so gar Niemand zu sehen Lust hätte.

Aber was wird denn, wenn man solchen Grundsätzen folgen soll, aus so vielen Gemähl-den werden, die in Gallerien und Cabinetten, als kostbare

*) S. I Th. Anordnung S. 152.

*) S. Gedanken.

bare Kleinode aufbehalten werden, bloß, weil sie in den minder wesentlichen Stücken einen hohen Grad der Vollkommenheit haben? Soll man denn so viel Rembrande, Leiniers, Mieris und so viel andre Stücke, die wahren Freuden ächter Kenner, für schlechte Stücke halten?

Keinesweges. Man kann sie als Muster eines nicht unbeträchtlichen, obgleich nicht des vornehmsten Theils der Kunst, zum Studiren, aufbehalten: man hat Ursache sie den Mahlern als Muster in dem Theile der Kunst anzupreisen, ohne welchen doch die andern Theile ihren völligen Werth nie erreichen. Wenn Poussin uns durch seine großen Erfindungen und durch den richtigen Ausbruch in Verwunderung setzt, so würde er, wenn er noch Titians Pinsel gehabt hätte, uns entzückt haben. Die höchste Wirkung, die ein Gemälde haben soll, wird doch nur durch die Vereinigung aller Theile der Kunst erreicht: und so lange demselben etwas an der völligen Natur, es sey auch nur in Kleinigkeiten, mangelt, so ist es unvollkommen und wirkt nicht so stark, als es wirken sollte. Dieses sey überhaupt von den Eigenschaften, dem Werth und der Beurtheilung der Gemälde gesagt.

Es ist schwer einen Grundsatz zu finden, nach welchem man die Gemälde in ihre natürlichen Gattungen einteilen und die Rangordnung derselben bestimmen könnte. Nach dem Inhalt stellen sie Handlungen oder Charaktere vernünftiger Wesen vor, oder Scenen aus dem Thierreich, oder aus der leblosen Natur. Jede Gattung des Inhalts theilet sich wieder in verschiedene Arten. Die erste Gattung enthält allegorische Gemälde, Historien, Schlachten, Gesellschaftsgemälde, die Scenen des gemeinen Lebens vorstellen, und auch bloß einzelne Charaktere, nämlich Portraits. In der zweyten Gat-

tung hat die Kunst auch mancherley Arten hervorgebracht, als: Jagden, Viehstücke, Geflügel. In der dritten Gattung unterscheidet man Landschaften, Gebäude, Perspektiven, Fruchtstücke, Blumenstücke. Jede dieser Arten hat ihre Liebhaber gefunden, deren Genie oder Geschmak sich auf sie besonders eingeschränkt hat.

Dann können auch die verschiedenen Gattungen, besonders aber die Historien und Landschaften, nach Beschaffenheit des hohen oder niedrigen Tones wieder eingetheilt werden. Die Mahlerey nimmt, wie die Rede-kunst, bald den hohen begeisterten Ton an, bald den Ton des gemeinen täglichen Lebens, oder sie bleibet in der Mitte zwischen dem Heroischen und dem ganz Gemeinen. Daher entsteht in der Mahlerey, so wie in der Rede, der dreyfache Styl. Aber die Kritik hat sich nicht so tief in besondere Betrachtungen über denselben eingelassen, wie bey der Beredsamkeit. Doch ist der Weg zu einer genauern Kritik durch einen Kenner von großer Einsicht glücklich gebahnt worden. Der Hr. v. Hagedorn hat nicht nur den wahren Charakter und die Gränzen jeder Gattung und Art wohl bezeichnet, sondern auch richtige Grundsätze angezeigt, auf welche die Beurtheilung jeder Art gegründet seyn soll *).

Von den Gattungen der Gemälde, die aus der Verschiedenheit der Mittel zur Ausführung entstehen, ist im Artikel Mahlerey gesprochen worden.



Wenn, wie H. S. bemerkt, die eigentlichen Kunstliebhaber, oder vielmehr die so genannten Kenner, die Zeichnung und die Farbengebung für das Wesentlichste bey einem Gemälde ansehen: so haben

*) S. Betrachtungen über die Mahlerey, II Buch, 3te Abtheilung.

haben sie Gründe dazu, wodurch sie leicht gerechtfertigt werden. Auf diesen Dingen beruht, nämlich, die Malerey, als Kunst; sie sind das Mittel der Darstellung überhaupt, und verhalten zu ihr sich ungefähr so, wie die Sprache zur Dichtkunst und Beredsamkeit. Eben so wenig, wie Jemand, welcher nicht grammatisch richtig, und zugleich dunkel, verworren, u. s. w. schreibt, weder Dichter noch Redner seyn kann, eben so wenig kann derjenige, welcher nicht zuzeichnen, noch zu coloriren weiß, ein eigentlicher Maler heißen, wenn er auch sonst das größte malerische Genie unter der Sonne wäre. Raphael möchte dieses immer, wie es in Emilia Galotti heißt, Falsch er auch ohne Hände wäre geboren worden, gewesen seyn; ein wirkliches Kunstwerk, von welchem hier die Rede ist, würde er denn doch nicht haben besorgen können. Ein interessanter Gegenstand läßt, auch in Gedanken, sich wählen, und auch in Gedanken sich gut anordnen, aber nur Zeichnung und Farbengebung bringen ihn gleichsam ans Licht. Ohne sie wird kein Gemälde daraus; und jenes vermag auch allensfalls Jemand, welcher nichts weniger, als Maler ist. —

Uebrigens handeln von der Beurtheilung der Gemälde, und von dem, worauf es dabei ankommt, die *Conversations sur la Peinture des de Piles*, Par. 1677. 12. und im 4ten Th. f. W. Amst. 1766. 12. — Ebendesselben *Idée du Peintre parfait pour servir de règle aux jugemens que l'on doit porter sur les Ouvrages des Peintres*, vor f. Abrégé de la vie des Peintres, Par. 1699. 12. und im 3ten Th. f. W. Deutsch vor der (elenden) Uebers. der gedachten Lebensbesch. Hamb. 1710. 12. — *Manière de bien juger des Ouvrages de Peinture par l'Abbé Laugier*, Par. 1771. 12. vergl. mit der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 14. S. 69 u. f. — Mehrere hieher gehörige Werke finden sich bey dem Art. *Geschmack*.

G e m ä l d e.

(Nebende Künste.)

Die Dichtkunst hat auch ihre Art zu zeichnen und ihr Colorit, wie die Malerey. Ueberhaupt ist fast jedes Gedicht ein Gemälde: doch wird diese Benennung nur den einzeln Stellen der Gedichte gegeben, wo sinnliche und besonders sichtbare Gegenstände, wie auf dem Vor- und, näher ans Auge gebracht, und bis auf ganz kleine Theile ausgezeichnet werden. Ein Gedicht gleicht einer gemalten Landschaft, auf welcher der größte Theil der Gegenstände in einer Entfernung steht, in der sie nur überhaupt gesehen werden, und, nur im Ganzen betrachtet, die allgemeine Vorstellung eines fruchtbaren, oder wilden, eines reichen oder eines mageren, eines einsamen oder bewohnten Landes, erwecken; einige besondere Gegenstände aber werden nahe an dem Vorgrund einzeln wol ausgezeichnet, daß man sie groß, wie in der Nähe sieht, und auch die einzeln Theile daran unterscheidet. Auf eben diese Weise verfährt auch der Dichter, der den größten Theil seiner Gegenstände etwas allgemein und nur überhaupt bezeichnet, andre aber so genau und so umständlich, daß sie uns näher als alles übrige vorkommen, so daß wir sie gerade und ganz nahe vor uns zu sehen vermeinen. Diesen besonders ausgezeichneten einzeln Theilen geben wir vorzüglich den Namen der Gemälde, ob er gleich auch dem ganzen Gedichte zukommt. Eigentlich ist jedes etwas umständlich gezeichnete Bild ein Gemälde.

In den Gedichten nehmen sich diese Gemälde so aus, wie vor einem Wald oder Busch, den man vor sich sieht, ein einzelner dem Auge nahe stehender Baum, an dem man jeden Ast und Zweig, auch so gar einzelne Blätter unterscheiden, da der Wald nur

nur überhaupt als eine einzige Masse von Bäumen, in der man nichts als die allgemeine Form und übrige Beschaffenheit sieht, ohne einen Baum darin einzeln zu unterscheiden, in die Augen fällt.

Indem man ein Gedicht, wie die Ilias, Aeneis, oder andre von dieser Art liest, bildet man sich ein, man sehe die Sachen meistens in einiger Entfernung, als Sachen, von denen man ein bloßer Zuschauer ist. Hier und da aber findet man einzelne Scenen, die man so zu sehen glaubet, als wenn sie dichte vor uns lägen, oder als wenn man selbst unmittelbar dabey interessirt sey. Dieses sind die eigentlichen poetischen Gemälde. So sehen wir im Anfang der Aeneis die Trojaner wie von weitem auf dem Meer fahren, um einen neuen Wohnplatz zu suchen; wir vernehmen, daß die Nachsicht Anschläge gegen die Abentheurer mache, um sie in ihrem Vorhaben zu hindern u. s. f. Dieses alles liegt gleichsam fern von uns, bis der Dichter das lebhafte Gemälde des Sturms, der sie überfällt, zeichnet. Da glauben wir mit ihnen auf der See zu seyn, wir hören das Geschrey der Männer, das Getöse des Windes und der Wellen u. s. f. und wir gerathen in Furcht und Schrecken, als wenn wir selbst in dieser Noth wären.

Dieses ist überhaupt die Beschaffenheit und Wirkung einzelner poetischer Gemälde; man befindet sich in der Nähe der beschriebenen Scene, sieht und fühlt jedes Einzelne darin, und empfindet eine so lebhafte Wirkung davon, als wenn man sich die Sache nicht bloß in der Phantasie vorstellte, sondern sie durch die Gliedmaßen der Sinnen empfände. Wie sich das Gedicht überhaupt von der gemeinen Rede dadurch unterscheidet, daß es alles sinnlich vorstellt, so unterscheiden sich solche

Gemälde von den übrigen Theilen des Gedichtes so, daß darin eine weit größere Lebhaftigkeit herrscht, die uns glauben macht, wir empfinden die Gegenstände beynahe wirklich. Also sind diese Gemälde das Höchste der Dichtkunst, sie haben die Eigenschaften des Gedichtes in einem höhern Grad, als die andern Theile desselben. Wenn Horaz uns einen im Staate mächtigen, dabey üppigen und ungerechten Mann beschreibet, und ihm vorwirft *):

Sepulcri

Immemor, Aruis domos;
 Marisque Baiis obstreptantis m-
 gues
 Summovere littora,
 Parum locuples continente ripa.
 Quid quod usque proximos
 Revellis agri terminos, et ultra
 Limites clientium
 Salis avarus?

so giebt er uns zwar eine sinnliche und ziemlich lebhafte Abbildung eines gewalthätigen Schwelgers; aber durch das folgende kleine Gemälde,

— — Pellitur paternos
 In sinu ferens Deos
 Et uxor et vir, sordidosque na-
 tos.

werden wir noch weit lebhafter gerührt. Wir sehen nun, wie ein von ihm unterdrückter Landmann, nakend und bloß von Haus und Hof vertrieben wird, und werden dadurch äußerst auf den Lyräumen aufgebracht.

Die Natur dieser Gemälde besteht darin, daß der Gegenstand umständlicher, als es in der übrigen Materie des Gedichtes geschieht, ausgezeichnet und durch einen mahlerischen Ausdruck gleichsam mit lebendigen Farben gemahlt wird. Der Dichter verfähret hierin genau wie der Mah-

ler,

*) Od. L. II. 28.

ler, der in einer Landschaft den größten Theil der Gegenstände nur überhaupt so vorstellt, wie sie in der Entfernung erscheinen, und nur einige wenige Theile genau auszeichnet und mit allen Schattirungen und Mittelfarben mahlt. So machte es Homer, wenn er Schlachten beschrieb. Von weitem stellt er das Heer überhaupt vor, in welchem man wol die Wendungen und Bewegungen des ganzen Haufens, aber keinen einzeln Streiter gewahr wird; einige Hauptpersonen aber bringt er ganz nahe vors Gesicht; denn man hört sie reden, sieht sie nicht nur einzeln und vom Heer abgesondert, sondern bemerkt genau ihre Rüstung, ihre Stellung und so gar einzelne Gesichtszüge.

Es wird also überhaupt zu Vervollfertigung eines poetischen Gemähl- des weiter nichts erfordert, als daß der Dichter seinen Gegenstand genau und bisweilen nach den kleinsten Theilen zu beschreiben, und dem Ausdruck die nöthigen poetischen Farben zu geben wisse *). Ueberall wo er dieses thut, hat er ein poetisches Gemählde gemacht. Aber das Geheime der Kunst besteht darin, daß er bey dem Gemählde kurz und nachdrücklich sey, daß er ihn mit wenig meisterhaften Zügen das wahre Leben zu geben wisse. Es ist eine schwere Kunst sichtbare Gegenstände in wenig Worten zu beschreiben. Und doch ist die Kürze dabey unumgänglich nothwendig; denn es würde höchst langweilig und verdrüsslich seyn, jedes Einzele, das der Phantasie vorschweben muß, um einen Gegenstand als ganz nahe zu sehen, besonders auszudrücken. Darum muß der Dichter hier Worte zu wählen wissen, die sehr viel mehr Begriffe erwecken, als unmittelbar darin liegen; er muß Ausdrücke und Wendungen finden, die plötzlich alle Nebengriffe erwecken, die sich ein-

zeln nicht ausdrücken lassen. Darin besteht die eigentliche Kunst der poetischen Mahleren. Das vorher angeführte kleine Gemählde des Horaz, wird durch das einzige mahlerische Wort *Sordidos*, sehr lebhaft, man glaubt die mit Lumpen bedeckte, und aus höchster Armuth schmutzige Kinder zu sehen. Der kleine Umstand *paternos in sinu ferens Deos*, zeigt mit wenig Worten sehr viel an. Die Vertriebenen sind ehrliche, fromme Leute, ihnen ist gar nichts mehr übrig gelassen, das sie aus ihrer Wohnung wegtragen könnten, als die von ihren Aeltern ererbten kleinen Bilder ihrer Hausgötter, und die tragen sie, nebst ihren Kindern auf den Arm u. weg u. s. f.

Die Gemählde sind überhaupt in der Dichtkunst von der größten Wichtigkeit, weil sie den Gegenständen die höchste Deutlichkeit und Kraft geben. Was man nur oberhin und gleichsam von weitem sieht, erweckt auch nur allgemeine und undeutliche Vorstellungen, davon keine große Wirkung zu erwarten ist: jeder Eindruck, der im Gemüthe wirksam seyn soll, muß von nahen Gegenständen verursacht werden. Es ist mit allen Arten der Vorstellungen so, wie mit Erzählungen von glüklichen und unglüklichen Begebenheiten, die uns irmer nach der Entfernung des Orts, da sie vorgefallen sind, weniger rühren. Allgemeine Drangsalen und Unglücksfälle, wie Krieg, Pest, Feuer und Wassersnoth, die in weit entlegenen Ländern sich ereignen, machen nur schwachen Eindruck: aber je näher die Scene der Noth uns liegt, je wirksamer ist die Vorstellung; und wenn wir sie selbst sehen, so empfinden wir die höchste Wirkung davon. So ist es mit allen Vorstellungen beschaffen.

Deswegen soll der Dichter, wo er das Gemäch recht angreifen will, die dazu nöthigen Gegenstände uns so nahe

*) S. Farben (poetische).

nahe fürs Gesicht bringen, daß wir sie dicke vor uns zu sehen glauben: und darin besteht die Kunst der poetischen Mahlerey. Wer diese nicht versteht, der kann nie starken Eindruck machen. Es scheint, daß das Wesentliche der Kunst in der genauen Beobachtung der allgemeinen Perspektiv, wenn man es so nennen darf, bestehe, die jedem einzeln Theil des Gedichts seine Entfernung, seine Größe, seine Ausführlichkeit in Zeichnung und Farbe bestimmt. Nur da, wo alle Regeln dieser Perspektiv genau beobachtet sind, entsteht die vollkommen gute Wirkung des Ganzen. Diese Kunst muß der Dichter von dem Landschaftsmahler lernen. Alles, was bloß überhaupt dienet seine Landschaft zu charakterisiren, wird in die Entfernung gesetzt; die mittlern Gründe werden mit Sachen angefüllt, die das Besondere der Vorstellung näher bezeichnen, ihre Haupttheile erscheinen schon in einiger Deutlichkeit; die Hauptsachen aber, eine Gruppe von Figuren, die Handlung, die der Mahler in seiner Landschaft vorstellen will, wird auf den vordersten Grund ins Große gezeichnet. Die Personen sind uns so nahe, daß wir ihre Gesichtsbildung sehen, jede Gebehrde bemerken, und sie fast reden hören. Dieses beobachtet auch der Dichter. So hat es Thomson in seinen Schilderungen der Jahreszeiten gemacht. Jeder Jahreszeit stellt uns eine sehr ausgebreitete Landschaft vor, deren allgemeiner Anblick auch die der Jahreszeit angemessenen allgemeinen Eindrücke macht. An verschiedenen Stellen des Hauptgrundes aber, der zunächst vor uns liegt, hat er die reizenden Gemälde vertheilt, derenthalben eigentlich die ganze Landschaft gemahlt worden.

Es ist also eine Hauptsache, daß nur das Wesentliche der Vorstellungen in besonders ausgeführten Gemälden gezeichnet werde; weniger

wesentliche Dinge müssen flüchtiger behandelt werden, damit sie, wie die Mahler sagen, zurücke treten. Es ist ein merkwürdiger Fehler, und verschiedne gute deutsche Dichter haben ihn begangen, wenn ein Gedicht mit Gemälden überhäuft wird. Man sehe die große Menge derselben in Kleists Fräbbling und in Zachariäs Tageszeiten! So schön jedes Gemäld an sich ist, so sehr thut ihre Anhäufung dem Ganzen Schaden. Man hat in Frankreich unsre Dichter mit Recht darüber gelobet, daß sie sehr gute Mahler sind, und mit eben dem Recht getadelt, daß sie von diesem wichtigen Talent einen Mißbrauch machen. Kein Mahler, der die Kunst in ihrem ganzen Umfange besitzt, wird auf seinem Hauptgrund viel einzelne, genau ausge-mahlte Gruppen anbringen. Im Gedicht über die Alpen scheint Haller, in Ansehung der Menge einzelner Gemälde, das äußerste Maas erreicht zu haben; nur etwas mehr würde schon Ueberfluß seyn. Seine Gemälde aber stellen noch immer Hauptsachen vor, die wesentlich zu seinem Inhalt gehören.

Man hat den Gedichten, darin eine Mannigfaltigkeit von Gemälden vorkommt, den besondern Namen der mahlerischen Gedichte gegeben; und sie machen in der That eine eigene Gattung aus. Bey uns hat Haller, so wie in England Thomson, dieselbe aufgebracht. Sie muß aber, wie gesagt, mit großer Klugheit behandelt werden, damit nichts gering-schätziges als eine Hauptsache zu nahe vors Gesicht komme, und damit auch nicht die Menge der Gemälde eine Verwirrung verursache. Die Landschaften nehmen sich nie gut aus, deren Hauptgrund mit Gruppen überhäuft ist.

In dem epischen Gedicht, und in dem Lehrgedichte dienen einzelne Gemälde gar sehr, um dem Ganzen Leben

Leben und Stärke zu geben. Es gehört aber eine sehr reise Beurtheilungskraft dazu, daß sie nicht zur Unzeit, sondern da angebracht werden, wo sie einem wichtigen Theil der Hauptvorstellung zur Verstärkung dienen. Hierin hat Homer sich als einen Mann von Verstand gezeigt; und es wäre der Mühe werth, daß jemand die einzeln Gemählde der Götter, jedes nach dem Orte, den es im Ganzen und in den Haupttheilen einnimmt, und der Wirkung, die es da thut, in nähere Beurtheilung nähme.

Alle über die poetischen Gemählde hier gemachten Anmerkungen können auch auf diejenigen Stellen eines Gedichts oder einer Rede angewendet werden, wo besondere Gedanken näher bestimmt und ausgezeichnet werden. Die schöne Rede, die nicht bloß ein Werk des Verstandes, sondern auch des Geschmacks ist, verhält sich zu der bloß philosophischen Rede, da es allein um die genaue und methodische Entwicklung der Gedanken zu thun ist, wie die perspektivische Zeichnung einer Landschaft zu einem Grundriß, oder wie eine gemahlte Landschaft zu einer Landcharte, die dieselbe Gegend vorstellt. In der Landcharte ist jeder Ort gleich deutlich und in seiner wahren Lage angedeutet; alles ist uns da gleich nahe; in der Landschaft aber fällt jedes so ins Gesicht, wie man es aus einem gewissen Stand und aus einem Gesichtspunkt sieht; das Nahe ist groß und ausführlich, das Entfernte klein und undeutlich. In einem Bilde auf den deutlichsten Unterricht abzielenden Vortrag, wie philosophische und mathematische Beweise sind, muß alles gleich deutlich, gleich bestimmt, und, so zu sagen, gleich nahe vor dem Auge liegen, wie die Dörter in einer Landcharte, oder in einem Grundriß; aber das Werk des Dichters ist gleichsam perspektivisch ent-

Zweyter Theil.

worfen. Die Hauptsache kommt in die Nähe, wird umständlich gezeichnet und bis auf die kleinsten Theile ausgeführt; die Nebensachen werden flüchtig behandelt, und viele zugleich nehmen wegen der Entfernung nur einen kleinen Raum ein. Also macht auch da, wo keine sichtbaren Gegenstände vorkommen, das Nahe oder Ausführliche eine Art des Gemählde. Die Gegenstände müssen, so wie im Gemählde, gruppiert seyn, wie schon an einem andern Ort auch erinnert worden *). Es würde von großem Nutzen seyn, wenn sich ein verständiger Kunstschreiber die Mühe geben wollte, die Theorie dieser rednerischen Perspektiv und der besondern Behandlung der, auf jeden Grund kommenden, Gegenstände besonders auszuarbeiten.



Ausführlicher handeln von dem Inhalt des vorhergehenden Artikels: J. J. Bodmers Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter ... Zür. 1741. 8. S. übrigens den Art. Beschreibung.

Poetische Gemählde, in dem engeren Sinne des Wortes, oder eigentlich beschreibende, für sich bestehende, ganze Gedichte, scheinen überhaupt erst eine Erfindung der Neuern zu seyn; wenigstens ist mir kein Gedicht von alten Schriftstellern bekannt, welches hieher mit Recht gezogen werden könnte. Und selbst nicht bey allen neuern Völkern ist diese Dichtart sehr getrieben worden. Die Italiener besitzen deren nur wenige, und diese sind erst in ganz neuern Zeiten erschienen, als von Prosp. Verti (*Per la celebre Villa dell' .. Card. Al. Albani, Ottave .. R. 1768. 8.*) — Anastasio Cavalli (*Il Vesuvio ... Mil. 1769. 8.*) — Drazio Capelli (*Caserta, Endec. Nap. 1778. 8.*) —

Bei den Franzosen haben deren, unter mehreren, geschrieben: Fre. Bernis

1) Le

*) S. Erzählung Uth. S. 118.

1) Le palais des heures, ou les quatre parties du jour, Rouen 1760. 12. wovon der Morgen aber schon lange vorher in f. Oeuvr. mêlées abgedruckt war. 2) Les quatre Saisons, ou les Géographiques franc. P. 1763. 12.) — Et. Desnoyer (Le Tableau de la Nature, Lond. 1760. 8.) — St. Lambert (Les Saisons en IV ch. Par. 1769. 8. 1771. 12. Englisch, bey dem Ged. Abel. to Eloisa, 1788. 4. Deutsch, Leipz. 1771. 8. Dieses Gedicht machte zur Zeit der Erscheinung außerordentlich viel Aufsehen; und J. M. Vern. Element, welcher es, in f. Observat. critiques sehr scharf beurtheilt hatte, kam darüber in die Bastille.) — Ungen. (Les Elemens, Par. 1770. 8.) — Ungen. (Le tableau de la volupté ou les quatre parties du jour, P. 1771. 8.) — Le Mierre (Les Fastes, ou les usages de l'année. P. en XVI. ch. P. 1779. 12.) — Rouher (Les Mois, P. en XII ch. Par. 1780. 4. 2 B. 12. 4 B. Als eigentliche Poesie hat das Werk geringern Werth, wie die Kunstschichter ihm anfänglich zuschrieben.) — Ungen. (Les Promenades de Chloe, P. 1782. 12.) — Ung. (La journée des enfans, P. 1783. 12.) — Coninck (Les Saisons, Liege 1784. 8. höchst mittelmäßig.) —

Die Engländer sind am reichsten an Gedichten, und an guten Gedichten dieser Art. Das älteste, mir bekannte, schrieb Mich. Drayton († 1631. Poly-Albion, L. 1613-1622. 8. 2 B. 30 Ges.) John Denham († 1668. Coopers-Hill, Oxf. 1643. 4. 1768. 4. und in den versch. Samml. f. Poems, 1668. 12. 1771. 12. so wie in Johnsons Works of the Engl. Poets und in den Poets of Great Britain von Bell. Eine Lebensbeschr. von ihm findet sich im 1ten Bd. von Johnsons bekannten Biographien.) — Alex. Pope († 1744. Windsor-Forest, geschr. im J. 1713. und in den versch. Samml. f. B. Lat. von G. Patterson, Lond. 1758. 4. Ital. vom Conte Rasaele, 1775. 8.) — J. Thomson († 1748. The Winter 1726. The Summer 1727. The

Spring 1728. The Autumn 1730 und nachher sehr oft, als mit einem Versuch über den Plan und Charakter des Gedichts, von J. Miflin, L. 1778. 8. Einzeln 1788. 12. 2 B. 1790. 12. und mit f. übrigen Werken 1762. 4. 2 B. 1773. 12. 4 B. Uebersetzt in das Franz. von Mde. Montemps, Par. 1760. 12. Von einem Ungen. 1785. 8. In das Deutsche, von Brockes, Hamb. 1745. 8. Von Paltzen, Hamb. 1754. 8. Von J. Zedler, Zür. 1766: 1769. 8. 4 Th. Von Schubarth, Berl. 1789. 8. mit R. Anmerkungen (Strictures) darüber gab J. Moore, L. 1778. 8. heraus. Das Leben des Verf. findet sich, unter andern, im 4ten Bd. S. 254. der Johnsonschen Biographien, Ausg. von 1783. Unter den beschreibenden Gedichten, so wohl durch Plan, als Ausführung, unstreitig das beste, und durch den Beyfall, welchen es erhielt, und das Aufsehn, welches es machte, vielleicht die Ursache, daß diese Dichtart überhaupt, vorzüglich aber in England, so häufig betrieben worden ist. Kein Dichter beynahe ist in diesem Lande unabgeschrieben geblieben.) — John Kirkpatrick (The Sea piece. In V. Cant. 1750. 4.) — Ungen. (The Seasons, in imitation of Spenser, 1751. f.) — Franc. Gawkes (1) Descript. of May 1752. 4. 2) Descript. of Winter, 1754. 4. Beyde in f. Poems, 1761. 8. 3) The poetical Calendar, 1763-1764. 12. 12 Th.) — Gav. Douglas (Descript. of May 1752. 4. Descript. of Winter, 1754. 4.) — Ungen. (Pomery Hill, 1754. 8.) — H. Kiddle (Tiverton, 1754. 4.) — Arch. Maxwell (Portsmouth 1755. 8.) — Dyer († 1757. Grongar-Hill und The Ruins of Rome, im J. 1748 bereits geschr. und im 1ten Bd. S. 254 der bekanntesten Dobschenschen Samml. so wie in den beyden Samml. der Englischen Dichter, und in den verschiedenen Ausgaben f. Poems befindlich. Deutsch, das letztere, im 6ten Bd. der Britischen Bibliothek. Das Leben des Verf. in den Johnsonschen Biographien. — Ungen. (North America, 1757. 8.) — Th. Baker (Poem

on the Winter, 1759. 4.) — John Ogilvie (1) The Day of Judgment, 1759. 4. Deutsch, von G. H. Martini, Leips. 1761. 8. 2) Solitude or the Elysium of the Poets, 1766. 4. 3) Paradise, 1768. 8. Samml. in den Samml. f. Poems, 1769. 8. 1771. 8. 2 B.) — Rob. Ohynn (The Day of Judgment, 1759. 4. Deutsch, bey dem ähnlichen Gedichte des Ogilvie.) — W. Falconer (The Shipwreck . . . in three Cantos, 1762. 4. verb. 1764. 8.) — Geo. Ristow (Kew-Gardens 1763. 4.) — George Keate (1) The Alps, 1763. 4. 2) Netley Abbey, 1764. 4. und in f. Poems 1781. 12. 2 B.) — Ungen. (Islington, 1763. 4.) — Hen. Jones (1770. Isle of Wight, 1766. 4. Kew-Garden, 1767. 4.) — Rich. Nicholl (Hackwood-Park, 1766. 4.) — J. Scott († 1783. Amwell, 1766. 4. und in f. Poet. Works, 1782. 8.) — Rich. Jago († 1781. Edge-Hill, or the rural prospect delineated and moralized . . . in four Books, 1767. 4. und in f. Poems moral and descript. 1784. 8.) — Sam. Bentley (The river Dove, a lyric pastoral, 1768. 4. und in f. Poems, 1776. 8.) — Ungen. (Coopers's-Hill, 1767. 4.) — Oliv. Goldsmith († 1773. The deserted village, 1770. 4. und in f. Poems, 1786. 8. 2 B. Franz. von einem Chevalier, N. 1773. 12. in schlechten Versen; Deutsch, in den Samml. aus der Britischen Literatur; einzeln von Bildemeister, L. 1779. 8. Von J. J. Schloffer, im 2ten Th. S. 147. f. Schriften.) — Ungen. (The Summer-day . . . in four Cantos, Morning, Noon, Evening, Night, 1770. 8.) — Jam. Gost (Penseroso, or the pensive Philosopher in his solitude in six Books, 1771. 8. Darstellung von dem Zustande der Religion, Moral und bürgerlichen Gesellschaft.) — J. Leake († 1790. Killarney, 1772. 4.) — Th. Maude (Wensley-dale, or rural Contemplation, 1772. 4.) — John Huddleston Wynne (The four Seasons, 1773. 4.) — Ger. Fitzgerald The academic

Sportsman, or a Winter's day, 1773. 4.) — H. J. Pve (Jarrington-Hill, 1774. 4. und im 2ten Th. f. Poems, 1787. 8. 2 B.) — Ungen. (St. Thomas Mount, 1774. 4.) — Ungen. (Wittenham-Hill, 1774. 4.) — H. Seymour Conway (the depopulated vale, 1774. 4.) — Will. Williams († 1786. The head of the rock, a welsh Landskip. 1775. 8.) — Ungen. (Clifton, 1776. 4.) — Th. Maurlee (1) Netherby 1776. 4. 2) Hagley, 1777. 4. und in f. Poems, 1779. 4.) — Ungen. (Ugbrooke-Park, 1776. 4.) — Th. Crawford (Richmond-Hill, 1777. 4.) — Edw. Beavan (Box-Hill, 1777. 4.) — Will. Hurn (Heath-Hill, 1777. 4.) — Ungen. (Mount-Pleasant, 1777. 4.) — Ungen. (The Rocks of Meillerie, 1778. 4.) — Ungen. (Bagley, 1778. 4.) — Ungen. (A prospect from Barrow-Hill, 1778. 4.) — Geo. Heriot (A descriptive Poem, written in the West Indies, 1781. 4.) — Will. Zul. Mickle († 1788. Almada-Hill, 1782. 4.) — G. Crabbe (1) The Library, 1781. 4. 2) The village, 1783. 4.) — Ungen. (The beauties of the spring, 1781. 4. sehr mittelmäßig.) — Ungen. (The Sea-side, or Margate, in four Cant. 1781. 4.) — Ungen. (Verbeja, or Wharfedale, 1782. 4.) — Rob. Pratt (Landscapes in verse, 1785. 4. Ob sie in f. Miscell. 1785. 8. 4. B. aufgenommen worden sind, weiß ich nicht; aber wohl, daß sie nicht den Werth haben, welcher ihnen öfterer zugeschrieben worden ist.) — Ungen. (The french Metropolis in III Books. 1784. 4. Nicht besser, als jetzt der Zustand dieser Hauptstadt.) — Ungen. (Westons Hill, 1785. 4.) — J. Robinson (The prize of Venus, or Killarney-Lake 1786. 4. Ist eben kein Meisterstück.) — Will. Carmirrhin (The Seasons of life, a Poem. 1786. 8. Wenn das Leben selbst keinen größern Werth hat, als diese Darstellung desselben: so hat es keinen großen Werth.) — Mistr. Cowley (The Scottish Village, or Pitcairne Green,

1786. 4. Schlechter, als die dramatischen Arbeiten dieser Dame.) — Will. Mavor (Blenheim, 1787. 4. Besser vielleicht, als der darin beschriebene Wohnsitz der H. v. Marlborough.) — L. E. Rickman (The fallen Cottage, 1787. 4. — L. Brooker (The High-Landers, 1787. 4.) — Ch. Glescher (The Cockpitt, 1787. 4. Nicht der Cockpitt, wo die Hähne sechten, sondern der Cockpitt auf dem Schiffe, oder das Lazareth, und ganz dem Gegenstande angemessen.) — Ch. Sedgwick Wallis (Mouneblanc, an irregular lyric Poem, 1788. 4. Eines der besten von den neuern Gedichten dieser Art.) — Will. Crown (Lewesdon-Hill, 1788. 4.) — Sam. Birch (The Abbey of Ambresbury, 1788-1789. 8. II. Parts sehr mittelm.) — Ungen. (Address to Loch Lomond, einem großen See in Schottland, 1787. 4. eine jugendliche, aber nicht schlechte Arbeit.) — Ungen. (Charlworth, 1787. 4.) — Ungen. (The Frost, a little Poem for great folks, 1788. 8. Eine sehr gute Absicht, aber eine schlechte Ausführung.) — Ungen. (Leith-Hill, 1789. 4.) — Jam. White (Conway Castle . . . 1789. 4. In einer vorzüglich neuen, aus Alexandrinern und dem verlässigern heroischen Sylbenmaße zusammen gefeßten, nicht sehr harmonischen, Versart.) — Ungen. (The Grove of Fancy, 1789. 4. Eine mittelmäßige Charakteristik der besten englischen Dichter.) — Ung. (Crouch-Hill, 1789. 8. Sehr schlecht!) — Will. Fernyhough (Trencham-Park, 1789. 4.) — J. Roberts (The Deluge, 1789. 4.) — — Und außer diesen finden sich noch beschreibende Gedichte in Edw. Lovibond Poems on several occasions. L. 1785. 8. — in den P. by J. Walters, 1780. 8. — in den Poems . . . by Anna Yearsley, the Milkwoman, 1785. 4. (als The Night.) — In den P. by Hugh Mulligan, 1788. 4. (Nicht schlechte Besch. von den Monastereu.) — u. v. a. m. —

Beschreibende Gedichte von deutschen Dichtern. Von den verschiedenen Wer-

ken unserer frühern Dichter, gehören schon Mart. Opitzens Desubius, Vielgut, Platna (im 1ten Th. der Aufl. von 1747) hieher. — Berth. Heint. Brodes († 1747. Sein Irdisches Vergnügen in Gott, Hamb. 1737. u. f. 8. 9 Th. enthält eben so matte Darstellungen der Schönheiten der Natur, als langweilige Moralen darüber. Ein Auszug aus den ersten Theilen erschien, Hamb. 1738. 1769. 8.) — Albr. v. Haller († 1777. Die Alpen, in dem Versuch Schweizerischer Ged. Bern 1732. 8. und in den folgenden Ausgaben derselben, so wie einzeln, ebeud. 1773. 4. mit R. Fetzsch. mit f. übrigen Ged. von Bern. Schärner, Zür. 1759. 8. Par. 1775. 8. S. übrigens den Art. Leberge-dicht.) — Ew. v. Kleist († 1759. Der Frühling 1749. 4. und in den verschiedenen Samml. f. Gedichte. Uebersetzt in das Lateinische, von dem jüngern Spalding; in das Ital. von Tagliaguchi; in das Franz. von M. Huber, in dem Choix de Poésies Allem. Par. 1766. 12. 4 B. und von Wegelin; in das Holländische, Utrecht 1772. 8. Der erste Entwurf davon findet sich im 2ten Bde. des Schirachschen Magazins, und das Leben des Verf. im 1ten Th. von Chr. H. Schmidts Biographie der Dichter, so wie in dessen Ehrengedächtniß, Berl. 1760. 4. Ueber seinen dichterischen Character ein Auf. in dem 1ten St. der Nachträge zu dieser Theorie, Leipz. 1792. 8. S. 172 u. f.) — J. J. Dusch († 1) Volkshub, Alt. 1751. 8. 2) Das Dorf, ebeud. 1760. 8. 3) Schilderungen aus dem Reich der Natur und Sitten, Alt. 1756. 8. 3 Th. in Prosa.) — F. W. Zacharia († 1777. 1) Die Tageszeiten 1755. 4. Verb. in den Poet. Schriften, Brschw. 1763. u. f. 8. 9 Th. Franz. von Capitaine, Par. 1769. 12. in Prosa; und von Abeaume, 1773. 8. in Versen. 2) Die Stufen des weiblichen Alters 1757. 4. Verb. in den Poetischen Schriften; Ital. von Gluck, 1769. 8. vom P. Velli 1774. 8. Franz. von M. Huber, in dem Choix de Poés. Allem. Wegen Nachr. von dem Verf. f. den Art. Scherzhaft.) — Mich. Conr. Curtius (Die

(Die Waser, Han. 1760. 8.) — G. Aug. v. Breitenbach (Schilderungen berühmter Gegenden des Alterthums und neuerer Zeiten, Alt. 1763. 8. in schwülziger und zugleich platter Prose.) — Ungen. (Die Abendzeiten, in 4 Gesängen 1766. 8. Quebl. 1773. 8. Ursprüngl. in den Empfindungen über Gegenstände der Religion, Natur und Freundschaft.) — J. Chr. Blum (†. Die Hügel bey Ratenau, Berl. 1771. 8.) — E. S. Sievogt (Versuch eines poet. Gemähltes vom Herbst, Eisen 1771. 8. — H. A. Reichard (Die Hügel bey Kindeleben, Gotha 1773. 8.) Fr. Leop. Gr. v. Stollberg (Hellebeck, eine Seeländische Gegend, geschr. im J. 1776, in f. Geb. Leipz. 1779. 8. S. 161.) — Semper (Das Steingebürg zu Adersbach, Buzl. 1778. 8. schlecht!) — und a. m. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß ein Dichter, ohne gerade eigentlich beschreibende Gedichte geliefert zu haben, sehr glückliche Darstellungen von Dingen im Raume geben könne. Unter den deutschen Dichtern nimmt hier H. Wieland eine der ersten Stellen ein.

G e m ä h l d.

(Musi.)

Man nennt in der Musi diejenigen Stellen einer Melodie, dadurch man Töne und Bewegungen aus der leblosen Natur genau nachzuahmen sucht, Gemählde, oder Mahleren. Der Wind, der Donner, das Brausen des Meeres oder das Lispeln eines Baches, das Schießen des Blizes und dergleichen Dinge, können einigermaßen durch Ton und Bewegung nachgeahmt werden, und man findet, daß auch verständige und geschickte Tonsetzer es thun. Aber diese Mahleren sind dem wahren Geist der Musi entgegen, die nicht Begriffe von leblosen Dingen geben, sondern Empfindungen des Gemüths ausdrücken soll. Man kann diese Gemählde mit den falschen Gehebrden unwissender Redner vergleichen,

wodurch sie uns alles vormahlen; die das Hohe und Tiefe, das Weite und Nahe, das Gerade und Krumme, durch die Bewegung der Arme vorzeichnen. Es ist offenbar, daß durch solche kindische Künsteleyen die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abgezogen und auf Nebensachen gelenkt wird. Gemählde in der Musi sind gerade so hoch zu achten, als bloße Wortspiele in der Rede. Einem Kenner von Geschmak wird allemal übel zu Muthe, wenn er hört, daß solche Dinge, die seinen Geschmak beleidigen, von unverständigen Liebhabern, als vorzügliche Schönheiten gelobt werden.

Es ist mir unbegreiflich, wie ein Mann von Handels Talenten sich und seine Kunst so weit hat erniedrigen können, daß er in einem Dratorio von den Plagen Egyptens das Springen der Heuschrecken, das Schwimmer der Läuse und andre so abgeschmackte Dinge durch Noten zumahlen gesucht hat. Ein ungereimter Mißbrauch der Kunst kann wol nicht erdacht werden.



Ausführlicher und bündiger ist, was Hr. S. hier über die musikalischen Gemählde sagt, unter andern, in Hrn. Engels S. Ueber die musikalische Mahlerey, Berlin. 1780. 8. behandelt.

G e m e i n.

(Schöne Künste.)

Dasjenige, was den mittelmäßigen Grad der Vollkommenheit, der in den allermeisten Dingen seiner Art angetroffen wird, nicht überschreitet; oder was sich von andern Dingen seiner Art durch keinen merklichen Grad der Schönheit oder Vollkommenheit auszeichnet. Das Gemeine ist demnach in allen Dingen das, was in seiner Art am gewöhnlichsten vorkommt; mithin reizet es unsre Vor-

stellungskraft wenig, und ist dem Aesthetischen entgegen. Gemeine Gedanken, gemeine Gemälde aus der Natur oder den Sitten, gemeine Begebenheiten, sind kein guter Stoff zu Werken der Kunst. Die Kunststrichter ratben deswegen den Künstlern, ihre Materie nicht aus dem gemeinen Haufen der Dinge zu nehmen, sondern so viel möglich edle, große, neue Gegenstände zu wählen.

Es kann aber eine Sache auf zweyerley Art gemein seyn, entweder in ihrer Natur, oder in ihrem äußerlichen Wesen; mithin in Künsten, in der Art wie sie vorgestellt wird. Ein hoher Gedanke kann auf eine gemeine Art ausgedrückt werden, und ein gemeiner Gedanke kann durch einen edlen Ausdruck sich über das Gemeine erheben.

Der gemeine Stoff ist in Künsten nicht schlechterdings zu verwerfen. Er ist oft zur Vollständigkeit des Ganzen nothwendig. Es geht z. E. in einem historischen Gemälde, in einem Trauerspiel, in einer Epöee nicht allemal an, jeden einzeln Gegenstand aus der Classe des Edlen zu wählen. Nur muß das Gemeine nicht über die Nothdurft da seyn, daß nicht das ganze Werk dadurch in das Gemeine ver falle. Man muß es vermeiden, so viel man kann, weil es nichts zum Gefallen thut.

Es kann aber ein Werk in Absicht auf die Wahl der Materie gemein, und in Ansehung der Kunst groß und fütrefflich seyn, so wie die historischen Gemälde eines Rembrandts, Teiniers, Gerard Dows und vieler holländischer Meister, welche dennoch hochgeschätzt werden; und wie der *Cherites* des *Homers*, der ein gar gemeiner und schlechter Mensch ist, aber unter den Helden gelitten wird, weil ihn der Dichter mit meisterhafter Kunst geschildert hat.

In diesen Fällen aber geht das Gefallen nicht auf den Gegenstand, son-

dern auf die Geschicklichkeit des Künstlers. Weil aber diese dasjenige eigentlich nicht ist, warum die Künste vorhanden sind, so beweist das Gefallen an solchen Werken nichts gegen die Verwerflichkeit des Gemeinen. Man bedauert billig an solchen Werken, daß der Künstler seine großen Gaben in der Darstellung der Dinge nicht auf edlere Gegenstände verwendet hat.

Doch muß das Gemeine, in so fern es zur Ergänzung des Zusammenhanges dienet, nicht ängstlich vermieden werden. Der, welcher glaubt, er dürfe niemals, auch in den Lebenssachen, etwas Gemeines anbringen, wird leicht gezwungen und verstiegen. Muß man aber gemeinen Sachen aus Noth Platz geben, so müssen sie auch auf eine, ihrem gemeinen Wesen angemessene Art, vorgestellt werden. Es wäre ein weit größerer Fehler, etwas Gemeines durch einen hohen Vortrag aufzustützen, als das Hohe gemein zu sagen. Das beste hiebey ist dieses, daß man dem Gemeinen auch nur nothdürftiges Licht und Farben gebe, damit man es nicht zu sehr bemerke und dabey stehen bleibe. So wie ein gemeiner Mensch unter dem Gefolge eines großen Herrn leicht mit durchläuft, ohne anstößig zu seyn, so würde es einen großen Uebelstand machen, wenn er entweder mitten unter den Großen und Vornehmen gienge, oder prächtig gekleidet wäre.

Generalbass.

(Musik.)

Ein Bass, mit welchem zugleich die volle Harmonie eines Constücks angeschlagen wird. Er hat eine doppelte Wirkung: zuerst läßt er den begleitenden Bass hören *), und dann unterhält er das Gehör durchaus in dem Gefühl

*) S. Bass.

Gefühl der Tonart, so daß die Modulation durch den Generalbaß bestimmt und vernehmlich wird. Er wird hauptsächlich auf Orgeln und Clavieren gespielt, wo die linke Hand die Baßtöne anschlägt, die rechte aber die dazu gehörige Harmonie, die mit Ziffern, oder andern über die Baßnoten gesetzten Zeichen angedeutet wird *).

Wenn der Baß nicht beziffert ist, so muß der Spieler die obern Stimmen auch vor sich haben, damit er auf jeden Baßton die rechte Harmonie treffe. Zwar können geübte Harmonisten bisweilen, wenn sie den bloßen und nicht bezifferten Baß vor sich haben, den Generalbaß richtig spielen: allezeit aber geht es nicht an, zumal wenn der Tonsetzer künstliche und ungewöhnliche Modulationen angebracht hat.

Ohne eine völlige Kenntniß der Harmonie ist es nicht möglich, den Generalbaß richtig zu spielen. Denn man muß nicht nur alle Regeln der guten Fortschreitung, sondern auch jeden Kunstgriff der Modulation wissen, sonst läuft man Gefahr entweder falsche Fortschreitungen zu machen, oder gar aus dem Ton heraus zu kommen. Wer also den Generalbaß lernen will, muß nothwendig die ganze Wissenschaft der Harmonie und der Modulation genau studiren. Und wenn er dieses vollkommen weiß, so hat er noch vieles zur guten Begleitung in Acht zu nehmen. Er muß nicht nur in der Fortschreitung die Quinten und Octaven zu vermeiden, und jede Harmonie rein anzugeben, sondern auch die Hauptstimme durch seine Begleitung gehörig zu heben wissen. Denn der Generalbaßspieler kann ungemein viel verderben oder gut machen. Daher macht die Wissenschaft des Generalbasses einen besondern und weitläufigen Theil der Musik aus, der von vielen in beson-

dern Werken vorgetragen worden. Das wichtigste und gründlichste Werk darüber ist wol der zweyte Theil von Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, der fast allein dem Generalbaß gewidmet ist.

Man schreibt die Erfindung des Generalbasses insgemein einem Wälschen, Namens Ludovico Viadana, zu, welcher im Jahr 1606 zuerst von diesem Basse soll geschrieben haben. Es ist aber wahrscheinlich mit dieser Erfindung, wie mit vielen andern gegangen, die stufenweise entstanden, und erst, nachdem sie merklich angewachsen, als besondere Erfindungen betrachtet worden. Da die Orgeln sehr alt sind, so ist wahrscheinlich, daß lange vor Viadana, die Orgelspieler nicht bloß den Baß und etwa eine Hauptstimme werden gespielt, sondern bisweilen zu richtiger Bemerkung des Tones, oder zu mehrerer Ausfüllung, auch noch andre Intervalle dazu genommen haben. Vielleicht hat Viadana zuerst einige Regeln für ein solches Spielen gegeben, und sich dadurch den Ruhm erworben, daß er die Sache selbst erfunden habe. Von der Bezifferung des Generalbasses ist an einem andern Orte gesprochen worden *).



Von dem Generalbaß handeln, in lateinischer Sprache: Die Vorrede des Viadana selbst vor den Oper. sacrorum Concentuum (146. an. der. Zahl)
 Praef. 1613. 1620. 4. die aber auch zugleich italienisch und deutsch bey dieser Ausgabe befindlich, und in den ersten Sprachen, ursprünglich früher (wahrscheinlich ums J. 1606) zu Venedig gedruckt worden ist. — Die Vorrede des Casp. Vincenz vor dem Promtuar. Musico, Argentor. 1611. 4. — Ein Auszug von Wolffs. Epner, welcher, deutsch, sich bey J. v. Herbsts Musica poet. Teft. 1653. 4.

3 4

beginne

*) S. Bezifferung.

*) S. Bezifferung.

besindet. — Specimen academicum de Triade harmonica . . . Aut. Westenbladh, Ups. 1727. 8. — De Basso fondamentali . . . Ups. 1728. 8.

In italienischer Sprache: La Musica Ecclesiastica, dove si contiene la vera diffinitione della musica come scienza non piu veduta . . . da Agostino Agazzari . . . Siena 1638. 4. — Das 3te Buch der Primi Albori musicali des P. Por. Wenna (in 27 Kap.) bey der Ausgabe von Bol. 1679. 4. 1696. 4. — Regole facile e breve per sonar sopra il Basso continuo . . . di Galeazzo Sabatini, R. 1699. 4. — L'Armonico pratico al Cembalo . . . di Franc. Gasparini, Ven. 1708. 1715. 4. (in 12 Kap.) — Regole armoniche, o siano precetti ragionati per apprendere i principi della Musica . . . el accompagnamento dell Basso sopra gli stromenti da tastò . . . di Vinc. Manfredini, Ven. 1775. 4. —

In französischer Sprache: Auffer den, bereits bey dem Art. *Begleitung*, angeführten Schriften, gehören hieher: Traité de l'accompagnement pour l'orgue et pour le Clavecin, p. Jean Boyvin, Par. 1700. 8. — Le Maître de l'accompagnement pour le Clavecin, Methode theoret. et prat. qui conduit en très peu de tems à accompagner à livre ouvert . . . p. Mich. Corretti, P. 1753. — Methode plus courte et plus facile que l'ancienne pour l'accompagnement du Clavecin, p. Mr. Dubugrarre, Par. 1754. — Traité abrégé sur la Basse continue p. M. Boutmy, Haye 1760. — Essai sur la Basse fondamentale, p. Mr. Clement, P. 1762. — Manuel harmonique, ou Tableau des accords pratiques, pour faciliter à toutes sortes de personnes l'intelligence de l'Harmonie et de l'accompagnement . . . p. Mr. Dubreuil, Par. 1768. 8. — Der zweyte Theil des Traité de Musique . . . p. Mr. Biffry, P. 1770. 4. handelt de l'accompagnement du clavecin. — Methode ou Abregé des

regles d'Accompagnement de Clavecin . . . p. Mr. Gougelet, Par. — Solfeiges, ou Leçons de Musique sur toutes les clefs dans tous les tons, modes et genres avec accomp. d'une Basse chiffrée, très utile aux personnes qui veulent apprendre l'accomp. du Clavecin et qui desirent d'acquies l'usage de s'accompagner elles-mêmes, p. Mr. Gibert, P. 1784. —

In englischer Sprache: Melothesia . . . by Matth. Lock, Lond. 1673. 4. — A compleat method for attaining to play a Thorough-Bass . . . by G. Keller, with a variety of proper Lessons and Fuges, expl. the several rules thro'out the whole work . . . Lond. 1731. 8. — A plain and compendious method of teaching the Thorough-Bass . . . by J. F. Lampe, Lond. 1737. — The Thorough-Bass made easy . . . by Pasquali, Lond. f. a. f. — Elements of Thorough-Bass, by Mr. Miller, L. f. a. f. — Treatise on the Thorough-Bass, by J. Frike, Lond. (1786.) f. (Vurney in f. Geschichte der Musik, Bd. IV. S. 688 führt ein schon 1782 erschienenes Werk von ihm, on Modulation and Accompaniment an.) — Auch finden sich noch Anweisungen dazu bey Forkners Instructions for playing the Harpsichord, u. a. m. —

In holländischer Sprache: Elementa Musica of nieuw Licht tot het welverstaan van de Musiek en de Basso continuo . . . door Quirinus van Blankenburg. In's Gravenhage 1739. 4. 2 Ep. — Institutions musicae, of Korte Onderwyzingen rakende de Practyk van de Musyk, en inzonderheit van den Generalen Bas . . . door Coenr. Zumbach de Koesfeld, Te Leyden 1743. 8. — Van den Basso continuo . . . door I. P. A. Fischer, Utr. 1762. 4. — Proeve over de Natuur der Harmonie en den Basso continuo . . . door C. F. Graf. In's Gravenh. 1782. 4. —

In deutscher Sprache: Joh. Staden's Manuductio vor die, so des General-Basses unerfahren 1656. (So wird dieses Werk im 25ten §. der Mattheson'schen Organistenprobe angeführt; ob es aber wirklich gedruckt worden, weiß ich nicht?) — Wern. Fabricii Manuductio zum Generalbass, Leipz. 1675. — Joh. Christoph. Etterleins Trifolium musicale . . . d. i. Eine dreysache Unterweisung, wie, Primo, ein Incipient die Fundamenta im Singen recht legen kann . . . Secundo, wie der Generalbass gründlich zu tractiren . . . Stuttg. 1691. 4. — Die nöthwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus Continuuus, oder Generalbass wohl könne tractirt werden, und ein Jeder, so nur ein wenig Wissenschaft von der Musik und Clavier hat, denselben vor sich selbst erlernen könne . . . durch Andr. Werkmüller, Alshersf. 1698. 4. Verm. Quebl. f. a. 4. Alshersf. 1715. 4. Und, als Commentar darüber, eben dieses Verfassers Harmonologia musica, 1702. 4. — Wegweiser die Orgel recht zu schlagen, so wohl was den Generalbass, als auch den Organ. Gesang anbelangt, Augsb. 1700. längl. 4. Ebend. 1731. 4. (S. Mithlers Mus. Bibl. B. 1. Th. 5. S. 73.) — Frdr. Erh. Niedts Musikalische Handleitung . . . Hamb. 1700. 1717. längl. 4. 3 Th. Ebend. 1721. 4. (Vorzüglich die beyden ersten Theile, welche von dem Generalbass überhaupt, und von der Variation desselben handeln.) — Manuductio novo-methodica ad Bassum generalem, d. i. Handleitung u. s. w. . . von Joh. Albr. Kresse, Stuttg. 1701. f. — Manud. nova methodico-practica ad Bassum generalem, von Frdr. Phil. Hübner, herausg. von Phil. Jac. Hübner, Stuttg. 1701. f. — D. Joh. Phil. Treitbers Accurater Organist im Generalbass . . . Arnst. 1704. f. Auch gehört seine Anweisung, eine einzige Arie aus allen Tönen und Accorden, so wie in jedem Tacte zu componiren, ebend. 1702. f. noch hieher. — Chirologia organico-musica, d. i. Regeln und Exempel des Manuals, oder der Orgelkunst . . .

Münnb. 1711. f. von Justinus a Despons, einem Carmeliten (die sämtlichen Generalbassregeln nehmen nur zwei Blätter ein, und sind jetzt ohne allen Werth.) — Neu erfundene und gründliche Anweisung zur vollkommenen Erlernung des Generalbasses, woben zugleich noch andre schöne Vortheile in der Musik an die Hand . . . gegeben werden . . . von Joh. Dav. Heinichen, Hamb. 1711. 4. Sehr verm. unter dem Titel: der Generalbass in der Composition . . . Dresd. 1728. 4. — Fundamenta Partiturae in compendio data, d. i. Kurzer und gründlicher Unterricht, den Generalbass, oder die Partitur nach den Regeln recht und wohl schlagen zu lernen, von Matth. Gugel, Salzbg. 1719. 4. Augsb. 1747. 1777. längl. 4. — Exemplarische Organistenprobe . . . von Joh. Mattheson, Hamb. 1719. 4. Verb. und verm. unter dem Titel: J. M. Große Generalbassschule . . . Ebend. 1731. 4. 1751. 4. (die letzte Ausg. sehr incorrect) Eben dieses Verfassers, Kleine Generalbassschule . . . Ebend. 1735. 4. — Kurze Anführung zum Generalbass, darin die Regeln, welche bey Erlernung des Generalbasses zu wissen nöthig, kürzlich und mit wenig Worten enthalten, Leipz. 1728. 1733. 1744. 8. (Die Schrift soll von einer Frau. von Freudenberg seyn.) — In diese Zeit ungefähr fällt J. Gotth. Ziegler's Unterricht zum Generalbass, der aber, so viel ich weiß, nie gedruckt worden. — Treulicher Unterricht im Generalbass . . . von D. R. (Dav. Kellner) Hamb. 1732. 4. 1782. 4. — M. . . J. G. W. (Bursiegel) Compendiöse musikal. Methode, bestehend aus einem großen 3fachen Circul und zwey Generaltabellen. Augsb. 1737. 8fol. — Die Anfangsgründe des Generalbasses, nach mathematischer Lehrart abgehandelt, und vermittelt einer Maschine aufs deutlichste vorgetragen, von For. Mithler, Leipz. 1739. 8. Die Beschreibung dieser Maschine findet sich auch im 3ten Th. S. 58. des ersten Bds. f. Musikal. Bibliothek. — G. Ph. Telemann's Singspiel und Generalbassübungen, Hamb. 174 . . . 4. (Eine Samml.

von Oben mit Melodien, unter welchen die Regeln der Begleitung angegeben sind.) Auch findet sich eben dieses bey seinem, 1744 herausgegebenen Jahrg. von Kirchenstücken. — Leonh. Reinhard kurzer und deutlicher Unterricht von dem Generalbass . . . Augsb. 1744. 4. — G. Andr. Sorgens Vorgemach der musikalischen Composition, Leipz. 1745. 1747. 4. 3 Th. Ebendesselben Compendium harmonicum, d. i. Kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie für diejenigen, welche den Generalbass und die Composition studieren . . . mit Anmerk. von Febr. Wilh. Marburg, 1760. 4. — Der wohl unterwiesene Generalbassschüler oder Gespräch zwischen einem Lehrmeister und Scholaren vom Generalbass, von G. Joach. Jos. Hahn, Augsb. 1751. 8. Auch gehört noch eben dieses Verfassers „Clavierübung, bestehend in einer leichten Sonate, welcher eine Erklärung der Ziffern, nebst practischen Exempeln beygefügt sind . . . Nürnberg. (1750.) 4. hieher. — Gründlicher Unterricht, den Generalbass recht zu erlernen . . . von Frz. Xav. Maus, Augsb. 1751. 4. — Kurze und gründliche Anleitung zum Generalbass, worin die, zu dieser Wissenschaft nöthigen Regeln kurz und deutlich enthalten, Leipz. 1752. 8. (Da ich diese Schrift nicht gesehen: so weiß ich nicht, ob sie nicht vielleicht eine neue Ausg. des vorhin angeführten Werckens von dem Frl. v. Freudenberg ist.) — J. W. Marburgs Handbuch bey dem Generalbass und der Composition, Berl. 1755. 1758. 4. 3 Th. Ein Anhang dazu, ebend. 1761. 4. Anmerk. über seine Anleit. zum Generalbass, ebend. 1762. 4. (S. auch bey dem Art. Instrumentalmusik, seine Anweisung zum Clavierpielen. — Generalbass in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alten und neuen Autoren, nebst einem hierauf gebauten Unterricht, wie man aus einer jeden aufgegebenen Tonart, nur mit zwey Mittelaccorden, in eine von den 23 Tonarten, die man begehrt, gelangen kann . . . wie auch zu jeder Melodie einen Bass zu setzen . . . von Joh. Febr.

Daube, Leipz. 1756. 4. Gedanken über dieses Werk, von Gemmel finden sich im 2ten Bde. S. 325. 464 und 542 der Marburgischen Beitröge, und von Sonnenkalt, ebendasselbst, Bd. 3. S. 465. B. 4. S. 196. — Gr. Christph. Weicklers kurzer Entwurf der Anfangsgründe, den Generalbass auf dem Clavier nach Zahlen zu spielen, Königsb. 1756. 8. — Deutsche Anweisung zum Generalbass, in beständiger Veränderung des uns angebotenen harmonischen Dreyklanges . . . wobey ein umständlicher Vorbericht der vornehmsten, vom Generalbass handelnden Schriften dieses Jahrhunderts, von Christph. Gottl. Schröder . . . Halberst. 1772. 4. — Unterricht im Generalbasspielen, von G. Mich. Telemann, Hamb. 1773. 4. — Anweisung zum Generalbass, denselben leichte zu erlernen, von Joh. Heinr. Hesse, Hamb. 1776. 8. — J. M. Bachs, d. K. W. Systematische Anweisung zum Generalbass, Cassel 1780. 4. — Grundsätze des Generalbasses, als erste Lektionen zur Composition, von J. Phil. Krenberger, Berl. 1781. 4. — Grundriß des Generalbasses, eine theoret. pract. Anleitung für die ersten Anfänger, von Joh. Christph. Kellner, Cassel 1787. Querq. — Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Compos. und des Generalbasses . . . mehr Exempel als Text . . . von Joh. G. Portmann, Darmst. 1789. 4. — Uebrigens finden sich Anweisungen zu dem Generalbass in mehreren, die Musik betreffenden Schriften, als in der Vorrede zum 2ten Th. von Heinr. Alberts Poetisch-musikalischem Lustwäldlein (1652) f. — in dem 2ten Bde. S. 124 u. f. von Prætorius Syntagma — in J. A. Herbits Musica poet. . . . Nürnberg. 1643. 4. — in J. Erigers rechtem Weg zur Singkunst, Berl. 1660. 4. — im 2ten Th. Kap. 17 u. f. von Pringens Phrynis oder Satyr. Komp. Dresd. 1696. 4. — im 2ten St. von D. Speers Musikal. Kleeblatt, Stuttgart. 1687. 8. verb. 1697. 8. — in M. J. W. Sambers Manuductio ad Organum, Galsb. 1704. 4. — in E. G. Varons Histor. theoret. und pract. Unterf. des Instru-

menten der Laute, Nürnberg, 1727. 8. — in Vaux's Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, und andern Anweisungen zum Clavierspielen mehr, welche bey dem Art. Instrumentalmusik angezeigt sind. —

Was die Erfindung des Generalbasses anbetrifft: so will ich solche mit den eignen Worten eines Geschichtschreibers der Musik, hier erzählen. „Zu den Zeiten „des V�adana, sagt dieser, wurden die „Motetten mit Fugen, Syncope, dem „geschmückten und gebrochenen Contrapunct dergestalt ausgezert, und so einzig auf die Harmonie Rücksicht genommen, daß zwischen der Musik und den Worten keine Uebereinstimmung mehr Statt hatte, und die Musik ein Gewirre und Gezerre war. Diesem Uebel abzuhelfen erfand V�adana die Monodien und Concer te; und da diese nun nicht ohne Fundament oder Leitfaden bestehen können: so gab er ihnen in dem V�a gleichsam einen Führer, ohne daß sie von dem Organisten erst durften in die Tabulatur gebracht werden.“ — S. übrigens die Art. Begleitung, Besifferung, Harmonie, Satz, u. d. m.

G e n i e.

(Schöne Künste.)

Es scheint, daß man überhaupt denjenigen Menschen Genie zuschreibe, die in den Geschäften und Verrichtungen, wozu sie eine natürliche Neigung zu haben scheinen, eine vorzügliche Geschicklichkeit und mehr Fruchtbarkeit des Geistes zeigen, als andre Menschen. Der Mann von Genie sieht in den Gegenständen, die ihn interessiren, mehr als andre Menschen, entdeckt leichter die sichersten Mittel zu seinem Zweck zu gelangen, findet bey vorfindenden Hindernissen glückliche Auswege, ist mehr als andre Menschen, Meister seiner Seelenkräfte, erkennt und empfindet schärfer als ein anderer, hat dabey

seine Vorstellungen und Empfindungen mehr in seiner Gewalt, da Menschen ohne Genie von den ibrigen geführt und gelenkt werden. Also scheint das Genie im Grunde nichts anders zu seyn, als eine vorzügliche Größe des Geistes überhaupt, und die Benennungen ein großer Geist, ein großer Kopf, ein Mann von Genie, können für gleich bedeutend gehalten werden.

Doch erstreckt sich diese Größe, die sich den Namen des Genies erwirbt, nicht allezeit über jedes Vermögen des Geistes. Es giebt Menschen, in deren Seelen alles groß ist, wiewol diese höchst selten sind; andere besitzen nur einzelne Seelenkräfte in einem sehr hohen Grad, und werden dadurch weit mehr, als andre Menschen, zu gewissen Verrichtungen tüchtig. Man schreibt solchen Menschen nicht schlechtweg Genie, sondern ein besonders Genie für die Sachen zu, für welche sie vorzügliche Fähigkeiten haben.

Ueberhaupt scheint es, daß in beyden Fällen das Genie eine besondere Leichtigkeit, die Vorstellungen auf einen hohen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit, oder, nach Beschaffenheit der Sache, der Deutlichkeit zu erheben, mit sich bringe. In der Seele des Mannes von Genie herrscht ein heller Tag, ein volles Licht, das ihm jeden Gegenstand wie ein nahe vor Augen liegendes und wol erleuchtetes Gemälde vorstellt, das er leicht übersehen, und darin er jedes Einzelne genau bemerken kann. Dieses Licht verbreitet sich bey wenigen glücklichen Menschen über die ganze Seele, bey den meisten aber nur über einige Gegenden derselben. Bey diesem erleuchtet es die obere Gegend des Geistes, wo die allgemeinen und abstrakten Begriffe ihren Sitz haben; bey andern verbreitet es sich über sinnliche Begriffe, oder dringt auch wol bis in die dunklern Gegenden der

der Empfindungen ein. Dahin, wo dieses Licht fällt, vereinigen sich die Kräfte und Triebfedern der Seele; der Mann von Genie empfindet ein begeistertes Feuer, das seine ganze Wirkksamkeit rege macht; er entdeckt in sich selbst Gedanken, Bilder der Phantasie und Empfindungen, die andre Menschen in Verwunderung setzen; er selbst bewundert sie nicht, weil er sie, ohne mühsames Suchen, in sich mehr wahrgenommen, als gefunden hat.

Es steht dahin, ob die Philosophie jemals die eigentlichen Ursachen entdecken werde, die das Genie hervorbringen. Den ersten Grund dazu scheint die Natur dadurch zu legen, daß sie den Menschen, dem sie ein besonderes Genie zugebacht hat, für gewiß: Gegenstände vorzüglich empfindsam macht, wodurch geschieht, daß ihm der Genuß dieser Gegenstände einigermaßen zum Bedürfniß wird. Wir dürfen uns nicht scheuen, die Anlage zum Genie selbst in der thierischen Natur aufzusuchen, da man durchgehends übereingekommen ist, auch den Thieren etwas dem Genie ähnliches zuzuschreiben. Wir sehen, daß jedes Thier alle Geschäfte, die zu seinen Bedürfnissen gehören, mit einer Geschicklichkeit und mit einer Fertigkeit verrichtet, die Genie anzuzeigen scheinen. Bey dem Thier liegt allemal ein höchst feines Gefühl, eine ausnehmende Reizbarkeit der Sinne zum Grund. Man herab den Hund seines feinen Geruchs und Gehörs, so nimmt man ihm zugleich auch sein Genie weg. Bey dem Menschen scheint das Genie eine ähnliche Unterstützung nöthig zu haben. Wie stark auch immer seine Vorstellungskräfte seyn mögen, so machen sie das Genie noch nicht aus; es muß irgend eine Reizung hinzukommen, wodurch die Wirkksamkeit jener Kräfte auf besondere Gegenstände gelenkt und dabey un-

terhalten wird. Denn was wir hier Vorstellungskräfte nennen, sind, wenn man genau reden will, bloße Vermögen oder bloße Fähigkeiten des Geistes, die erst alsdann wirksam werden, wenn ein innerliches oder äußerliches Bedürfniß ihre Wirkksamkeit erweckt und unterhält.

Seelen von geringer Empfindsamkeit, die durch nichts zu vorzüglicher Wirkksamkeit gereizt werden, die keine besondere Bedürfnisse haben, solche Seelen sind bey dem größten Verstand ohne Genie; denn dieser große Verstand muß durch das Bedürfniß in Wirkksamkeit erhalten werden. Die verschiedenen Vermögen der Seele liegen in einer schlaffen Unthätigkeit, bis irgend eine Empfindung sie reizt, und dann wirken sie, so lange diese Empfindung vorhanden ist. So wie das schlaueste und lebhafteste Thier, wenn es über alle seine Bedürfnisse bis zur Sättigung befriediget ist, in einer dummten Trägheit ausgestreckt liegt, so sinken auch alle Kräfte des Geistes, so viel Stärke sie auch sonst haben, in schläfrige Unthätigkeit, wo nicht der empfindsame Theil der Seele durch etwas gereizt wird, und sie zur Wirkksamkeit auffodert.

Wo demnach zu den vorzüglichen Vorstellungskräften der Seele, ein bestimmtes inneres Bedürfniß derselben hinzukommt, das ihnen die rechte Wirkksamkeit giebt, da zeigt sich das Genie, und es bekommt seine besondere Bestimmung von der Art des Bedürfnisses. Der Mensch von Verstand und lebhafter Einbildungskraft, dessen Hauptbedürfniß die Liebe ist, wird, nach dem besondern Grad dieses Bedürfnisses, ein galanter oder zärtlicher Liebhaber, ein Mäcser und ein Genie in seiner Art, so wie der Mensch von Verstand und lebhafter Phantasie, dessen Seele einen vorzüglichen Gefallen an der Schönheit sichtbarer Formen hat,

ein

ein großer Zeichner und ein Genie in dieser Gattung wird. Zum Genie wird also auch warme Empfindung erfordert, ohne welche der Geist nie wirksam genug ist. Wo eine solche Empfindung bey Menschen von vorzüglichem Gaben des Geistes nur vorübergehend ist, da äußern sich auch vorübergehende Wirkungen des Genies; die aber, deren Empfindungen herrschend worden, sind die eigentlichen Genies jeder Art.

Ein Mann von Verstand kann auch wol ohne Empfindung oder innerliches Bedürfniß, aus Mode, oder aus Lust zur Nachahmung, oder aus andern außer der Empfindung liegenden Veranlassungen, sich in Geschäfte einlassen, die andre aus Triebe des Genies thun. Über alles Verstandes ungeachtet wird er weit hinter dem wahren Genie zurücks bleiben; man wird das Veranfaltete, von kalter Ueberlegung herkommende und etwas steife Wesen aetwisch in seinem Werk entdecken; er wird sich in dieser Art, als einen Mann von Verstand und Ueberlegung, aber nicht als ein Genie zeigen; man wird merken, daß sein Werk aus Kunst und Nachahmung entstanden ist, da die Werke des wahren Genies das Gepräge der Natur selbst haben. Wer ohne das wirkliche Gefühl einer in dem Blute sitzenden Liebe, an der Seite einer Schönen den Liebhaber spielt, wird sich allemal als einen Comedianten, oder als einen Selen zeigen: eben so wird auch der, welcher Werke des Genies ohne Genie nachahmet, sich gar bald verrathen.

Diesen Anmerkungen zu Folge wären eine vorzügliche Stärke der Seelenkräfte, mit einer besondern Empfindsamkeit für gewisse Arten der Vorstellungen verbunden, nothwendige Bedingungen zu Hervorbringung des Genies. Damit wir uns nicht allzweit ausdehnen, wollen wir diese allgemeine Bemerkung nur auf

die Arten des Genies anwenden, die sich in den schönen Künsten unterscheiden.

Jede derselben hat etwas auf die äußern Sinnen wirkendes zum Grunde. Wäre unser Ohr nichts als eine Oeffnung, die dem toden Schalle den Eingang in die Seele verstattete, und unser Auge nichts, als ein Fenster, wodurch das Licht fällt, so würde die Musik nichts als eine bloße Rede, und die Malerey eine bloße Schrift seyn. Daß das Gehör durch Harmonie und Rhythmus, das Auge durch die Harmonie der Farben und Schönheit der Formen gerührt wird, macht, daß die Musik und die Malerey schöne Künste sind. Für den Menschen, dessen Ohr durch Harmonie und Rhythmus nicht gereizt wird, ist die Musik ein bloßes Geräusch. Hieraus läßt sich abnehmen, auf was für einem Grund das, jeder Kunst überhaupt eigene Genie, beruht. Es süßet sich auf eine besondere Reizbarkeit der Sinnen und des Systems der Nerven. Der, dessen Ohr von der Kraft der Töne dergestalt gereizt wird, daß das Vergnügen, das er daraus empfindet, ein Bedürfniß für ihn wird, hat die wahre Anlage zum Genie der Musik; wer von der Harmonie der Farben so lebhaft gerührt wird, daß er ein vorzügliches Vergnügen daran hat, der hat das Genie des Coloristen; und wen die Harmonie und der leidenschaftliche Ton der Rede in Empfindung bringt, der hat die Anlage zum poetischen Genie. Aber diese verschiedenen Gattungen der Reizbarkeit machen nur noch das mechanische Genie des Künstlers aus, das noch immer nahe an den Instinkt der Thiere gränzet. Der Künstler, der dieses Genie allein hat, ist nur in dem Mechanischen der Kunst glücklich; aber darum hat sein Werk noch den Geist nicht, wodurch es bestimmte Wirkung auf die Gemüther

der Menschen macht, die selbst keine Künstler sind. Ein Tonstük kann an Harmonie und Rhythmus gut, und doch ohne Kraft des Ausdrucks seyn, so wie ein Gedicht von der schönsten Versification sehr unbedeutend seyn kann.

Der große Künstler, der unter den Genien, die in der Geschichte des menschlichen Geistes als Sterne der ersten Größe erscheinen, einen Platz bekommen soll, muß wie Homer, wie Phidias oder wie Händel, außer dem seiner Kunst eigenen Genie, ein großes philosophisches Genie besitzen; muß ein Mann seyn, der, wenn er auch den Geist seiner Kunst nicht gehabt hätte, noch immer ein Genie geblieben wäre. Dieses allgemeine, philosophische Genie giebt ihm große Erfindungen, große Gedanken, die das Kunstgenie nach dem, der Kunst eigenen, Geiste bearbeitet. Dadurch entstehen die herrlichen Werke der schönen Künste, die nicht nur der Künstler, sondern jeder Mensch von Gefühl und Verstand bewundert.

Das Genie eines jeden Künstlers muß also nach einem doppelten Maasstaab gemessen werden: an dem einen mißt man seine Kunst, und an dem andern seine Materie. Anakreon hatte das Genie der Kunst vielleicht in so hohem Grad, als Homer; beyde sind große Dichter; aber, an den Maasstab der allgemeinen menschlichen Größe gebracht, ist der eine ein Held, und der andere ein angenehmer Knabe. So haben Raphael und Callot das Genie der zeichnenden Kunst beyde in hohem Grad; aber der eine hatte dabey eine große Seele, der andre bloß eine höchst lebhaft, aber spielende Phantasie.

Das bloße Kunstgenie kann wieder seine mannigfaltigen Bestimmungen haben. Das empfindende Auge wird nicht allemal durch jede Schönheit gereizt; dieser Mensch wird durch die Schönheit der Formen entzückt; der,

bloß durch den Glanz der Farben: jener wird ein Phidias, dieser ein Titian. In der Musik wird ein Ohr vorzüglich durch Harmonie gereizt, ein andres durch Gesang. Und diese Verschiedenheit findet sich auch in dem außer der Kunst liegenden Genie der Menschen. Es giebt, wie schon oben angemerkt worden, Seelen, in denen es überall hell, und andre, wo das Licht nur auf einzelne Gegenden eingeschränkt ist.

Diese wenigen Betrachtungen über das Genie geben doch einige Aufklärung über die ungemeine Mannigfaltigkeit desselben in den schönen Künsten. Fällt das bloße Kunstgenie in eine gemeine Seele, die außer der Kunst ohne Größe ist, so kann es doch Werke hervorbringen, die von eigentlichen Liebhabern der Kunst bewundert werden. Es giebt Dichter, die nicht viel mehr als Vermaschinen, Tonkünstler, die Notenmaschinen sind; und so hat nicht nur jede Kunst, sondern bald jeder einzelne Zweig derselben, Männer gezeugt, die durch bloßen Instinkt einen oder mehrere mechanische Theile mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit ausgeübt haben. Wie viel Coloristen hat man nicht, die weder von Zeichnungen, noch von Schönheit den geringsten Begriff haben? Wir wollen die Werke dieser bloß durch den Instinkt gebildeten Künstler den Liebhabern gern als kostbare Kleinodien, womit sie ihre Cabinetter ausschmücken, überlassen.

Das Genie der Menschen ist auch außer der Kunst so mannigfaltig, als die verschiedenen Gegenstände selbst, an denen man Geschmak findet. Wenn man den natürlichen Geschmak an ganz abgezogenen und bis zur größten Deutlichkeit entwickelten Begriffen, an Wahrheiten, die durch strenge Vernunftschlüsse bewiesen werden, ausnimmt, so kann jede andre Gattung des Genies sich mit einem

einem besondern Kunstgenie vereinigen, und daher entsteht die große Mannigfaltigkeit in den Charakteren der Künstler. Ein Mensch hat vorzüglich an stitlichen Gegenständen ein Wohlgefallen, einen andern reizen nur leidenschaftliche Scenen; bey diesem ist blos die Einbildungskraft reizbar, und der findet vorzüglichsten Geschmat an sinnlich erkannten philosophischen Wahrheiten. Man verbinde die vielerley Arten des daher entstehenden Genies, mit den verschiedenen Arten des Kunstgenies, so bekommt man eine große Mannigfaltigkeit an Künstlern von Genie, deren jeder seinen eigenen unterscheidenden Charakter hat. Was für eine erstaunliche Mannigfaltigkeit des Genies haben wir nicht an Dichtern, von Homer bis zum Anakreon? und an Malern, von Raphael bis zum Blumenmaler Huisum?

Es würde angenehm seyn, und zu näherer Kenntniß des menschlichen Genies ungemein viel beytragen, wenn Kenner aus den berühmtesten Werken der Kunst das besondere Gepräg des Genies der Künstler mit psychologischer Genauigkeit zu bestimmen suchten. Man hat es zwar mit einigen Genien der ersten Größe versucht; aber was man in dieser Art hat, ist nur noch als ein schwacher Anfang der Naturhistorie des menschlichen Geistes anzusehen.



Ueber das Genie überhaupt haben besonders geschrieben, unter den Italienern: S. Bettinelli, im 2ten Th. f. W. Dell' Entusiasmo delle belle arti, Mil. 1769. 8. (C. den Art. Begeisterung, S. 357. a.) —

Unter den Spaniern: Juan Huarte (Sein Examen de los Ingenios, Mad. 1566. 8. gehört unstreitig hieher. Uebersetzt in das Lateinische, unter dem Titel, Scrutinium Ingeniorum von Mescharius Major (Joach. Casar) 1612.

und von Ant. Possevin; in das Franz. von Gab. Chappuis; in das Engl. von Bellamy, mit der Aufschrift, Tryal of wit, Lond. 1698. 8. In das Deutsche, von G. Ephr. Lessing, Wittenb. 1752. 1785. 8.) —

In Französischer Sprache: Der 2te Bd. der Reflex. crit. sur la poesie et la peinture (s. den Art. Aesthetik) besteht größtenth. aus Untersuchungen über das Genie, — so wie der 2te und 3te Bd. von dem Werke des Helvetius, De l'esprit, P. 1758. 12. 3 B. davon handelt. — Eine Abhandlung von H. Sulzer, in der Hist. de l'Acad. de Berlin, Année 1757. Deutsch, in dem 5ten Bde. S. 137 der Samml. vermischter Schriften, Berl. 1762. 8. und im 1ten B. Vermischten philosop. Schriften, S. 309 der 2ten Aufl.) — Du Genie, ein Auff. von Trublet, im 3ten Bd. S. 102. f. Essais, Par. 1762. 12. — Der Art. Genie, von Diderot, in der Encyclopedie; Deutsch, im 6ten Bd. S. 641. der Unterhaltungen. — Considerations sur les causes physiques et morales du Genie . . . p. Mr. de Castillon, Bouil. 1769. 8. Deutsch, Leipz. 1770. 8. (Voll einseitiger und willkührlicher Behauptungen.) — Les droits du Genie, P. 1770. 12. — Si le Genie est eleve sur les regles, Disc. qui a obtenu l'accessit à l'Acad. de Besançon . . . p. Mr. Ancillon, 1785. 8. (So rednerisch, daß die Begriffe des Verf. sich nicht bestimmen lassen.) —

In englischer Sprache: Ein Auffatz im Zuschauer, Bd. 2. N. 160. — Dissertation on Genius, by Wm. Sharpe, Lond. 1755. 8. — Conjectures on original Composition . . . Lond. 1759. 8. von Ed. Young; Deutsch, Leipz. 1760. 8. Neu übers. ebend. 1789. 8. — An Essay on Original Genius and its various modes of exertion in Philosophy and the fine arts, particularly in Poetry, Lond. 1767. 8. und Critical Remarks on the Writings of the most celebrated original Geniuses in Poetry . . . by W. Duff, Lond.

1770. 8. — Essay on Genius . . . by Alex. Gerard, Lond. 1774. 8. Deutsch, durch Ch. Garve, Leipz. 1776. 8. — Laelius and Hortensia, or Thoughts on the nature and objects of Taste and Genius, Edinb. 1782. 8. von Eredman. — Essay on Genius, by A. Purshouse, L. 1782. 4. — Eine, von Jos. Heynolds, im J. 1782. gehaltene Rede (Discourse) Lond. 1783. 4. Deutsch, im 3ten B. S. 1 u. f. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. — Remarks on Genius, das 3te Kap. S. 146 in Beatties Abhandl. über die Einbildungskraft, in f. Dissertat. moral and critical, L. 1783. 4. — Ein Auliah in dem Ess. philos. histor. and literary, L. 1789. 8. Deutsch, im 43ten Bde. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. —

In deutscher Sprache: Versuch über das Genie (von Mesewitz) im 2ten Bd. S. 131. und im 3ten Bd. S. 1 u. f. der Samml. vermischter Schriften, Berl. 1760. 8. vergl. mit dem 9ten der Literaturbr. Th. 6. S. 211. — Vom Genie, eine Abhandl. von C. F. Schöel, im 1ten St. des ersten Bandes der Vermischten Beitr. zur Philosophie und den sch. Wissensch. Bresl. 1762. 8. und nachher in f. Geschichte des menschl. Verstandes, S. 10 u. f. der Ausg. von 1765. vergl. mit dem 317ten Literaturbr. Th. 22. S. 21. (Dem Verf. zu Folge hat ein Mensch Genie, wenn das Verhältniß seiner Erkenntnißvermögen so beschaffen ist, daß alle Kräfte desselben dahin übereinstimmen, daß sie eine Fähigkeit zu einer merklichen Größe erheben, und ihr die übrigen gleichsam zu Gebote stehen, und nur dazu seyn scheinen, ihr als Hülfsmittel zu dienen, und ihren Glanz zu erhöhen.) Ueber das Genie, der 2te Abschn. in J. Niedels Theorie der sch. Künste und Wissensch. S. 391. der Aufl. von 1767. (Der Verf. unterscheidet das Genie überhaupt, von einem besondern Genie dadurch, daß das erstere gewisse Dinge gut und leicht zu verrichten vermag, welche andre mit vieler Mühe nur schlecht machen, und daß das letztere nur auf eine Classe derselben eine

geschränkt ist. Dieses letztere theilt er wieder in den philosophischen Kopf, in das practische Genie und den schönen Geist ab.) — Versuch über die Prüfung der Fähigkeiten (von Ch. Garve) im 2ten Bde. der Neuen Bibl. der schönen Wissensch. und in der Sammlung f. Philos. Schriften, Leipz. 1779. 8. — Vom Genie in den schönen Künsten, eine Abhandl. von Joh. Ad. Schlegel, im 2ten Bde. f. Batiens, S. 1 u. f. Ausg. von 1770. — Gedanken vom Genie, von Joh. Andr. Ben. Bergsträßer, Hanau 1770. 4. — Im Cophon, oder von der Bestimmung des Jünglings für dieses Leben, 1773. 8. findet sich eine Prüfung der Fähigkeiten des Menschen überhaupt. — Versuch über das Genie, von Ern. Carl Wieland, Leipz. 1779. 8. — Vom Genie, der 20te Abschn. in J. C. Königs Philosophie der schönen Künste, Nürnberg. 1784. 8. S. 501. (Der Verf. schränkt sich auf das Kunstgenie ein und erklärt dieses als das Vermögen, Kunstwerke zu produciren, die sich durch neue, und von außerordentlicher Kraft zeugende Vollkommenheiten merklich auszeichnen.) — Vom ästhetischen Genie und seinen Eigenschaften, handelt der 2te Abschn. S. 58 u. f. der Einleitung von Gängs Aesthetik, Salzburg. 1785. 8. S. 8 u. f. (Genie ist dem Verf. „ein merklich hoher, ausgezeichneter Grad „von Geistesfähigkeiten; die das Subject „in dem sie vorhanden sind, zum Hervorbringen vorzüglicher Werke geschickt machen; und die Bestandtheile desselben, „eine leichte, ausgebreitete lebhafte Phantasie, und eine fertige, starke, ausgeübte Dichtkraft.“

Gesang.

Es ist nichts leichters, als den Unterschied zwischen Gesang und Rede zu fühlen, gleichwohl sehr schwer ihn zu beschreiben. Beide sind eine Folge verschiedener Töne, die sich sowohl durch Höhe und Tiefe, als durch ihre besondere Bildung von einander unterscheiden. Doch scheint es, daß die

die Töne, die den Gesang ausmachen, sich durch etwas Anhaltendes und Nachschallendes von den Tönen der Rede unterscheiden. Diese werden durch einen schnellen Stoß gleichsam aus der Kehle herausgeworfen; jene durch einen anhaltenden Druck herausgezogen. Diese prägen dem Gehör eine bestimmtere Empfindung von ihrer Höhe, ihrer Bildung und ihrem Verhältniß unter einander ein, als jene. Da man aber den Unterschied zwischen Gesang und Rede klar genug fühlet, so verliert die Musik nichts dadurch, daß man ihn nicht deutlich entwikkeln kann.

Der Gesang ist dem Menschen so wenig natürlich als die Rede: beyde sind Erfindungen des Genies, jene durch das Bedürfniß, diese vermuthlich durch Empfindungen, veranlaßet. Es ist sehr schwer die verschiedenen Schritte anzugeben, die das Genie hat thun müssen, um diese Erfindungen zu Stande zu bringen. Ganz unwahrscheinlich ist es, daß der Mensch durch Nachahmung der singenden Vögel auf den Gesang gekommen sey. Die einzeln Töne, woraus der Gesang gebildet ist, sind Ausserungen lebhafter Empfindungen; denn der Mensch, der Vergnügen, Schmerz oder Traurigkeit durch Töne äußert, vergleicht die Empfindung, auch wider seinen Willen, von ihm erpreßt, läßt nicht Töne der Rede, sondern des Gesanges hören. Also sind die Elemente des Gesanges nicht sowol eine Erfindung der Menschen, als der Natur selbst. Wir werden Kürze halber diese, von der Empfindung dem Menschen gleichsam ausgepreßte Töne, leidenschaftliche Töne nennen. Die Töne der Rede sind zeichnende Töne, die ursprünglich dienten, Vorstellungen von Dingen zu erweken, die solche oder ähnliche Töne hören lassen. Ist sind sie meistens gleichgültige Töne, oder willkürliche Zeichen; die leiden-

Zweyter Theil.

schaftlichen Töne sind natürliche Zeichen der Empfindungen. Eine Folge gleichgültiger Töne bezeichnet die Rede, und eine Folge leidenschaftlicher Töne den Gesang.

Der Mensch ist natürlicher Weise geneigt sowol den vergnügten, als den traurigen Empfindungen, zumal wenn sie von zärtlicher Art sind, nachzuhängen, und sich in denselben gleichsam einzuwiegen. Nun scheint das Gehör gerade derjenige von allen Sinnen zu seyn, der zu Reizung und Unterhaltung der Empfindungen gemacht ist. Wir sehen, daß Kinder, die noch nichts von Gesang wissen, wenn sie in vergnügter oder trauriger Laune sind, sich durch dazu schickende Töne darin unterhalten. Durch diese Töne hat die Laune etwas Körperliches, woran sie sich festhalten und wodurch sie sich eine Fortdauer verschaffen kann. Daraus läßt sich einigermaßen begreifen, wie der Mensch, bey gewissen Empfindungen, eine Reihe singender Töne bildet, und sich dadurch in dem Zustand einer, ihn beherrschenden Laune, unterhält.

Dieses allein macht aber den Gesang noch nicht aus; denn erst, wenn abgemessene Bewegung und Rhythmus zu dem Vorhergehenden hinzukommt, entsteht der eigentliche Gesang. Auch diese scheinen, so wie die leidenschaftlichen Töne, in der Natur der Empfindungen ihren Grund zu haben. Eine bloße Wiederholung solcher Töne ist nicht hinreichend, das Nachhängen der Empfindung und das Beharren in derselben zu bewirken; dieses thut eine gleichförmig anhaltende Bewegung besser. So wie das Wiegen die Sammlung der Lebensgeister zur Ruhe befördert, und den Geist in dem Zustande, darin er einen Gefallen hat, unterhält, so giebt es ähnliche Bewegungen, wodurch andre Empfindungen fortdauernd unterhalten werden.

A a

werden. Dieses fñhlt auch der rohe unachtsame Mensch, und das noch nicht nachdenkende Kind. Man sieht, daß beyde mit der Wiederholung leidenschaftlicher Töne, eine gewisse gleichförmige Bewegung des Körpers, ein regelmäßiges und in gleichen Zeiten wiederholtes Hin- und Herwanken desselben verbinden, worin ohne Zweifel der natürliche Ursprung des Taktes zu suchen ist. Nichts ist bequemer, uns eine Zeitlang in denselben Empfindungen zu unterhalten, als eine gleichförmige, in gleiche Glieder abgetheilte, Bewegung, wodurch die Aufmerksamkeit auf denselben Gegenstand festgehalten wird. Und so läßt sich einigermaßen der Ursprung des Gesanges begreifen, den man durch eine, in bestimmter einförmiger Bewegung fortfließende Folge leidenschaftlicher Töne, erklären kann. Bey allen Nationen, selbst denjenigen, die dem Stande der Wildheit noch am nächsten kommen, findet man Tanzgesänge von genau bestimmtem Takt und Rhythmus: und diese Beobachtung bestätigt das, was wir vom Ursprunge des Gesanges angemerkt haben. Es ist zum Gesang nicht nothwendig, daß die Töne von menschlichen Stimmen angegeben werden; denn auch einer bloßen Instrumentalmelodie giebt man den Namen des Gesanges, so daß die Wörter, Gesang und Melodie, meistens theils gleichbedeutend sind. Aber der Gesang der menschlichen Stimme ist freylich der ursprüngliche und vollkommenste, weil er jedem Ton auf das genaueste die besondere Bildung, die der Affekt erfordert, geben kann; da einige Instrumente, wie das Clavier, ihn gar nicht modificiren können, andre aber es doch weit unvollkommener thun, als die Kehle des Sängers.

Die wesentliche Kraft der Musik liegt eigentlich nur im Gesang; denn

die begleitende Harmonie hat, wie Rousseau sehr richtig anmerkt, wenig Kraft zum Ausdruck; sie dienet bloß den Ton anzugeben und zu unterstützen, die Modulation merklicher zu machen, und dem Ausdruck mehr Nachdruck und Annehmlichkeit zu geben. Aber in der Melodie allein liegen die mit unwiderstehlicher Kraft belebten Töne, die man für Aeußerungen einer empfindenden Seele erkennt. Der Mensch hat drey Mittel seinen Gemüthszustand an den Tag zu legen; die Rede, die Miene nebst den Gebehrden, und die leidenschaftlichen Töne. Das letzte übertrifft die andern an Kraft sehr weit, und bringet schnell in das Innerste der Seele.

*Fortius irritant animos demissa
per aurem,*

Quam quae sunt oculis sub-
*jecta *).*

Daher hat der Gesang über alle Werke der Kunst den Vorzug, um Leidenschaft zu erwecken. Die Zeichnung giebt uns Remitniß der Formen, und der Gesang erweckt unmittelbar das Gefühl der Leidenschaft. Hiervon ist aber an einem andern Ort aus-

*) Horaz sagt *seignius*, aber er redet von der gemeinen Sprache. Des Dichters Anmerkung wird sehr zur Unzeit angeführt, um die Kraft der Mahleren über die Musik damit zu beweisen. Horaz sagt in dieser Stelle, die Sachen, die man sehe, machen stärkeren Eindruck als die, welche man nur aus Erzählungen oder Beschreibungen vernehme, und dieses ist völlig richtig; wir sagen, daß überhaupt die Seele durch das Gehör stärker, als durch das Gesicht gerührt werde, und auch dieses ist wahr. Die gebrochenen Töne, die der Schmerz einem leidenden Menschen auspreßt, dringen stärker in uns, als die Leiden ankündigenden Gesichtszüge. *Picturae explicatiores, soni fortiores; quia illic status, hic motus.* So urtheilt Leibnitz. *S. Otium Hannover, p. 179, n. LXIX.*

ausführlicher gesprochen worden *). Hier wird dieses nur darum angeführt, um den Tonseger, der dieses liebt, zu überzeugen, daß er sein größtes Verdienst durch den Gesang erwerben müsse. Er muß ein reiner Harmonist seyn, aber bloß um seinem Gesang die völlige Reinigkeit zu geben. Da aber diese ohne den Ausdruck zu nichts dienet, so muß sein größtes Studium auf den leidenschaftlichen Gesang gerichtet seyn. Melodie, Bewegung und Rhythmus sind die wahren Mittel das Gemüth in Empfindung zu setzen: wo diese fehlen, da ist die höchste Reinigkeit der Harmonie eine ganz unwirksame Sache.

Wir rathen deswegen den jungen Tonsehern, nicht alle ihre Zeit auf das Studium der Harmonie zu wenden, sondern den Gesang, als die Hauptsache ihrer Kunst anzusehen. Melodische Schönheiten muß das Genie ihnen eingeben; aber um eine völlige Kenntniß von Bewegung und Rhythmus zu erlangen und beyde in seine Gewalt zu bekommen, dazu wird Arbeit und Studium erfordert. Die Tanzmelodien verschiedener Nationen enthalten beynabe alle Arten der Bewegung und des Rhythmus, und nur der, welcher sich hinlänglich darin geübt hat, kann ein Muster im Gesang werden.

Von dem Vortrag des Gesanges, wird in einem besondern Artikel gesprochen **).

G e s c h m a k .

(Schöne Künste.)

Der Geschmack ist im Grunde nichts anders, als das Vermögen das Schöne zu empfinden, so wie die Vernunft das Vermögen ist, das Wahre, Vollkommene und Richtige zu erkennen; das sittliche Gefühl,

die Fähigkeit das Gute zu fühlen. Bisweilen aber nimmt man das Wort in einem engern Sinn, nach welchem man nur den Menschen Geschmack zueignet, bey denen dieses Vermögen sich schon zu einer gewissen Fertigkeit entwickelt hat.

Man nennt dasjenige Schön, was sich ohne Rücksicht auf irgend eine andre Beschaffenheit, unsrer Vorstellungskraft auf eine angenehme Weise darstellt; was gefällt, wenn man gleich nicht weiß, was es ist, noch wozu es dienen soll *). Also vergnügt das Schöne nicht deswegen, weil der Verstand es vollkommen, oder das sittliche Gefühl es gut findet, sondern weil es der Einbildungskraft schmeichelt, weil es sich in einer gefälligen, angenehmen Gestalt zeigt. Der innere Sinn, wodurch wir diese Annehmlichkeit genießen, ist der Geschmack. Wenn die Schönheit, wie an seinem Orte bewiesen wird **), etwas Wirkliches ist, und nicht bloß in der Einbildung besteht, so ist auch der Geschmack ein in der Seele wirklich vorhandenes und von jedem andern unterschiedenes Vermögen, nämlich das Vermögen das Schöne anschauend zu erkennen, und vermittelst dieser Kenntniß Vergnügen daran zu empfinden. So weit sich die Natur des Schönen erkennen und zergliedern läßt, so weit kann man auch die Natur des Geschmacks deutlich erkennen. Wo die Zergliederung nicht mehr statt findet, da ist der Geschmack ein bloß mechanisches Gefühl, dessen Grund sich nicht entwickeln läßt. Hieraus kana man urtheilen, in welchen Fällen die gemeine Regel: daß man über den Geschmack nicht streiten könne, richtig oder unrichtig sey.

Man kann dieses Vermögen der Seele in einem zweyfachen Gesichtspunkte

A a 2

*) S. Musil.

**) S. Empfen.

*) S. Schön.

**) S. Schön.

punkte betrachten; wirkend, als ein Werkzeug des Künstlers, womit er wählt, ordnet und ausziert; bey dem Liebhaber ist es genießend, indem es Vergnügen erweckt, und das Gemüth fähig macht, die Werke der schönen Künste zu nutzen.

Der Künstler von Geschmack sucht jedem Gegenstand, den er bearbeitet, eine gefällige, oder der Einbildungskraft sich lebhaft darstellende Form zu geben, und hat hierin die Natur zu seiner Vorgängerin, die nicht zufrieden ist, ihre Werke vollkommen und gut zu machen, sondern überall Schönheit der Formen, Annehmlichkeit der Farben, oder doch genaue Uebereinstimmung der Form mit dem innern Wesen der Dinge, zu erhalten sucht.

Der Verstand und das Genie des Künstlers geben seinem Werk alle wesentliche Theile, die zur innern Vollkommenheit gehören, der Geschmack aber macht es zu einem Werk der schönen Kunst. Das Haus, in welchem alles, was zur Wohnung und zu den täglichen Verrichtungen dienet, vorhanden ist, wird dadurch, daß ein Mann von Geschmack alle diese Theile angenehm zusammen vereinigt, daß er dem Ganzen ein gefälliges Ansehen und jedem Theile, nach Maaßgebung seines Ranges und Orts, eine schickliche Form giebt, zum Werk der schönen Baukunst. Die Rede, in welcher man alles sagt, was zum Endzweck dienet, wird durch eine gefällige Anordnung der Haupttheile, durch die schöne Wendung einzelner Gedanken, durch Harmonie und andre sinnliche Kraft des Ausdrucks, zum Werk der Beredsamkeit.

Eigentlich macht also der Geschmack, der zu Verstand und Genie hinzukommt, den Künstler aus. Jene höhere Gaben allein machen den geschulten, den verständigen, den erfindungsreichen Mann, nur nicht den Künstler aus. Aber der Ge-

schmack allein, wo er nicht von Verstand und Genie begleitet ist, kann nie den großen Künstler ausmachen. Denn da, wo der Stoff selbst keinen Werth hat, hilft die schöne Form wenig. Man trifft bisweilen Menschen an, deren Seelen bloß Phantasie, von Geschmack begleitet, sind, und denen es am Verstande fehlt; Menschen, die nie auf etwas anders, als auf Schönheit sehen, die, durch das schöne Kleid völlig befriediget, nie auf die bekleidete Sache Acht haben. Dieser Charakter macht die feinen und geschmackvollen Ländler aus, dergleichen man in allen schönen Künsten hat. Sie sind die Zierathen des menschlichen Geschlechts. Ihre Werke dringen nie durch die Phantasie hindurch, und lassen den Verstand und das Herz in völliger Ruhe.

Auch dem glänzendsten Witz, sagt Roung, sollte es nicht erlaubt seyn, in sich selbst verliebt, seine Annehmlichkeiten in der eiteln Quelle des Nachruhms (der Presse) zu bewundern, wenn er auf nichts, als seine Schönheit stolz seyn kann. Er sollte, wie Brutus, sein geliebtestes Kind dem heiligen Interesse der Tugend und dem wirklichen Dienst des menschlichen Geschlechtes aufopfern.

Man sieht auf der andern Seite, daß Männer von Verstand und Genie, denen es am Geschmack fehlt, sich zu den Künstlern gesellen; aber ihre Werke sind nie wahre Werke der schönen Kunst. Sie können in Gedanken und Erfindung färrtrefflich seyn, aber die Wirkung, die man von den Werken der Kunst erwartet, haben sie nicht. Künstler von hohen Gaben, ohne Geschmack, sind was im gemeinen Leben verständige und redliche Männer, die durch ein finsternes, steifes Wesen andre abschrecken, von ihrem guten Verstand und Herzen Gebrauch zu machen. Also macht die Vereinigung jener höhern

hern Gaben mit dem Geschmak, den wahren Künstler.

Es ist angemerk't worden, daß das eigentliche Schöne in der angenehmen Form bestehe. Man dehnet aber den Begriff desselben auch weiter aus, und nennt auch oft das, was eine merkliche, sinnliche Vollkommenheit, Wahrheit und Richtigkeit hat, so gar das Gute, in so fern es dem anschauenden Erkenntniß klar einleuchtet, Schön *). Der Geschmak in seinem weitesten Umfange geht also auch auf dieses Schöne. Er giebt den Vorstellungen nicht nur eine schöne Form, sondern verbindet mit derselben auch das Schöne, das aus dem Gebiete des Wahren und Guten genommen ist, auf eine so unzertrennliche Weise, daß der mit diesem Geschmak ausgebildete Gegenstand auf einmal den Verstand, die Einbildungskraft und das Herz einnimmt. Wie man der menschlichen Bildung erst alsdann die höchste Schönheit zuschreibt, wenn ein lebhafter Geist nebst einem edlen Herzen in der schönen Form gleichsam durchscheinen: so erreichen auch die Werke der Kunst erst alsdann die höchste Schönheit, wenn die angenehme Form durch Reizungen einer höhern Art ein noch stärkeres Leben bekommt.

Also zeigt sich der Geschmak nur alsdann in seiner höchsten Vollkommenheit, wenn er von scharfem Verstande, feinem Witz und von edlen Empfindungen begleitet wird. Ein Werk der Kunst, das die Phantasie auf das vollkommenste, oder auf die angenehmste Weise beschäftigt, scheint denn doch immer noch etwas Leeres zu haben, wenn der Verstand und das Herz dabey müßig bleiben. Man glaubt einigermaßen zu fühlen, daß die Phantasie die Oberfläche der Seele einnehme, da der Verstand und die Empfindungen in der

*) S. Sphn.

Tiefe derselben ihren Sitz haben. Soll die ganze Seele von der Schönheit eines Werks durchdrungen werden, so muß keine Saite derselben unberührt bleiben. Der Geschmak des Künstlers muß nicht bloß auf das eigentliche Schöne, sondern auf jede Art des uneigentlichen Schönen gerichtet seyn, das im Grund aus Wahrheit, Richtigkeit, Schillichkeit, Wolanständigkeit und edlem Wesen entsteht. Das Werk, das von dem vollkommensten Geschmak bearbeitet worden, hat, wie die Schönheit des menschlichen Körpers, eine schöne Form, der jede Art der Kraft so eingewirkt ist, daß alles zusammen ein einziges unzertrennliches Ganzes ausmacht, das den Kenner, der es erblickt, auf einmal von allen Seiten reizt, und jedes Vermögen, jede Triebfeder der Seele in Wirksamkeit setzt. Daher entsteht denn das innige Wolgefallen, welches empfindsame Seelen an solchen Werken haben.

Hieraus ist zu sehen, daß der Geschmak in seiner ganzen Ausdehnung ein feines Gefühl in allen Nerven der Seele zum Grund habe; oder, ohne Metapher zu reden: daß jedes Vermögen der Seele, es gehöre zum Verstand, zur Einbildungskraft oder zu dem Herzen, das Seinige dazu beitragen müsse. Die Stärke und große Wirksamkeit aller dieser Vermögen, macht den großen Geist aus; die Feinheit und Schärfe derselben, den Mann von Geschmak; wenn er nur im Stande ist, alle diese Vermögen auf einmal in Wirksamkeit zu unterhalten. Denn nur die Vereinigung derselben bildet Werke von vollkommener Schönheit. Wie das Auge auf einen Blick die Lage, die Gestalt, die Größe, die Farben, das Helle und Dunkle, an einem sichtbaren Gegenstand erblickt, und sich von allen diesen Dingen zusammen ein einziges Bild macht: so empfindet der

Geschmak durch die Vereinigung aller Seelenkräfte auf einmal alles, was zur Beschaffenheit einer Sache, in so fern sie sinnlich erkannt werden kann, gehört. Er faßt schnell und wie durch eine einzige Wirkung, was die genaue Untersuchung langsam entdecken würde. Also ist auch sein Einfluß bey Bildung der Werke der Kunst sehr viel schneller, als die Kenntniß der Regeln, und weit sicherer, weil er das Ganze auf einmal umfaßt.

Der Mann von Geschmak faßt zusammen, was der spekulative, untersuchende Kopf aus einander legt und zergliedert. Daher diejenigen, die sich auf höhere Wissenschaften legen, wo man nothwendig alles zergliedern und einen Begriff nach dem andern betrachten muß, selten viel Geschmak haben. Hingegen haben Menschen von feinen Fähigkeiten, die ihr Leben in Geschäften zubringen, wo man meistens viel Umstände auf einmal übersehen, und mehr aus anschauenden, als völlig entwickelten Einsichten, handeln muß, weit mehr Anlage zum Geschmak. Einem spekulativen Kopf ist alles wichtig, was er ganz deutlich erkennt, einem praktischen aber das, dessen Wirkung sich weit erstreckt: jener fällt in Sachen des Geschmacks leicht auf Spitzfindigkeit, dieser verachtet sie und findet das Brauchbare.

Bis dahin haben wir den Geschmak, als eine dem Künstler nothwendige Eigenschaft betrachtet: iht wollen wir ihn überhaupt als eine Fähigkeit des Geistes ansehen, deren Anlage, so wie die zur Vernunft und zum sittlichen Gefühl, sich bey allen Menschen findet.

Ob man gleich die Vernunft, das sittliche Gefühl und den Geschmak, als drey völlig von einander verschiedene Vermögen des Geistes ansieht, durch deren Anwachs und Entwicklung der Mensch allmählig vollkommener

wird, so kann man sie doch auch als ein und dasselbe Vermögen, auf verschiedene Gegenstände angewendet, ansehen. Die Vernunft ist Ueberlegung und Scharfsinnigkeit, auf Betrachtung der Vollkommenheit, Wahrheit und Richtigkeit angewendet; eben diese Gaben des Geistes auf Betrachtung des Schönen und Angenehmen gerichtet, bilden den Geschmak, und auf das sittliche Gute angewendet, das sittliche Gefühl. Dieselben Anlagen, wodurch der Mensch zur Vernunft kömmt, bringen ihn auch zum Geschmak und zum sittlichen Gefühl.

Die Vernunft giebt ihm die Fähigkeit zur Ausrichtung seiner Geschäfte; sie ist es, die überall die Mittel erfindet, zum Endzweck zu gelangen; das sittliche Gefühl macht ihn zu einem guten und liebenswürdigen Menschen, der zum gesellschaftlichen Leben die Gesinnungen hat, wodurch die Menschen mit einander vereinigt und zu gegenseitiger Hülfe und Zuneigung verbunden werden; der Geschmak streuet über Vernunft und Gefühl Annehmlichkeit, giebt beyden eine einnehmende Kraft auf die Gemüther zu wirken. Also kann der Mensch nur durch Vereinigung dieser drey Gaben des Himmels zur Vollkommenheit gelangen. Jedermann sieht die Wichtigkeit der Cultur der Vernunft und des sittlichen Gefühls ein, aber wenige kennen den großen Werth des Geschmacks. Man wird deswegen die hierüber folgenden Anmerkungen nicht für überflüssig halten.

Es wird an einem andern Orte dieses Werks deutlich gezeigt, daß die schönen Künste eines der vornehmsten Mittel sind, alle nützliche Kenntniß und guten Gesinnungen unter den Menschen auszubreiten, jede nützliche Wahrheit und jede gute Empfindung, als eine lebendige und wirksame Kraft in seine Seele zu pflanzen.

pflanzen *). Ein Schriftsteller von Geschmack stellt jede gemeinnützige Wahrheit auf das begreiflichste und lebhafteste vor Augen, und weiß sie in der angenehmsten Form dem Geiste so einzutropfen, daß sie darin wächst und Früchte trägt. Die ganze Cultur der Vernunft wird durch ihn befördert, weil er den nützlichsten Wahrheiten die wahre Fäßlichkeit und Kraft geben kann. Dem guten Geschmack philosophischer, moralischer und politischer Schriftsteller ist es zuzuschreiben, daß ein Volk vor dem andern einen höhern Grad der Erkenntniß und Vernunft besitzt. Eben dieses gilt auch von der stillen Empfindung, die vom Geschmack ihre Reize bekömmt.

Aber alle diese Bemühungen der Künstler wären vergeblich, wenn nicht der Saamen des guten Geschmacks bey denen vorhanden wäre, für welche sie arbeiten. Je mehr der Geschmack unter einer Nation ausgebreitet ist, je fähiger ist sie auch, unterrichtet und gebessert zu werden, weil sie das Einnehmende in dem Wahren und Guten zu empfinden vermag. Man weiß nicht, wie man einem Menschen ohne Geschmack bekommen soll, um ihm Liebe für das Wahre und Gute bezubringen. Er ist allezeit in dem Fall, in welchem sich das römische Volk bey jener Gelegenheit befand, da der ältere Cato sich vergeblich bemühte, ihm heilsame Vorschläge zu thun, und da ihn Niemand hören wollte, weil, wie er sagt, *der Mägen in der That keine Ohren hat*.

Der Geschmack ist im Grunde nichts, als das innere Gefühl, wodurch man die Reizung des Wahren und Guten empfindet; also wirkt er natürlicher Weise Liebe für das selbe. Zugleich erweckt er ein so reichthiges Gefühl der Ordnung, Schön-

heit und Uebereinstimmung, daß Widerwillen und Verachtung gegen das Schlechte, Unordentliche und Häßliche, von welcher Art es seyn möge, eine natürliche Wirkung desselben ist. Der Mensch, in dessen Seele der gute Geschmack seine völlige Bildung erreicht hat, ist in seiner ganzen Art zu denken und zu handeln gründlicher, angenehmer und gefälliger, als andre Menschen. Er ist einer so beständig anhaltenden Aufmerksamkeit auf Ordnung, Schicklichkeit, Wohlständigkeit und Schönheit gewohnt, daß er alles, was diesem entgegen ist, verachtet. Ihm efelt vor allem Spitzfindigen, Sophistischen, Gezwungenen und Unnatürlichen in Gedanken und Handlungen.

Diese schätzbare Wirkung aber thut freylich der gute Geschmack nur, wenn er in seinem ganzen Umfange gebildet ist, dem man deswegen auch den Namen des großen Geschmacks beylegt. Menschen, denen gar nichts wichtig ist, als was die Phantasie reizt, die keine Schönheit kennen, als die sich in niedlichen Formen und anmuthigen Farben zeigt, die nur an dem Kleinen, Subtilen und Raffinirten einen Wohlgefallen haben, genießen von ihrem kleinen Geschmack jene wichtigere Früchte nicht. Sie werden vielmehr, wie die Schwelger, die immer auf höhere Reizungen der Speisen raffiniren, verwöhnt, und verlieren den Geschmack an den einfachen Schönheiten der Natur. Der Geschmack kann eben so gut, als der Verstand, in Sophistereyen fallen. Man weiß, auf was für nichtswürdige Kleinigkeiten die größten Genies unter den Scholastikern ihren sonst scharfen Verstand angewendet haben. Auch die Künstler haben ihre Scholastiker, deren Genie und Geschmack nur auf geschraubten Witz, auf subtile Phantasien und geistreiche Tändeleyen geht, die den Lesern, bissen gleichen, die zwar die Zunge

*) S. Art. Künste.

reizen, aber dem Körper keine Nahrung geben.

So fürtreffliche Wirkungen der große Geschmak hat, so schädlich ist dieser kleine und bloß subtile Geschmak. Das Volk, bey dem er überhand genommen hat, ist verloren: denn es ist bloß an artige Kleinigkeiten gewöhnt, legt den unnützen Dingen, wenn sie nur die Phantasie reizen, einen hohen Werth bey; der schlechteste Mensch, wenn er nur witzig und in Kleinigkeiten sinnreich ist, wird für einen großen Mann gehalten; selbst das Laster wird rühmlich, wenn es nur in einer geistreichen Gestalt erscheint. Wie die Spartaner ihre jungen Leute wegen begangener Diebstähle lobten, wenn sie nur sie mit solcher Geschicklichkeit verübten, daß man sie nicht dabey betroffen hatte: so ist bey den raffinirten Wollüstlingen des Geschmaks alles lobenswerth, was witzig und fein ist. Dadurch verliert das Gemüth alle Stärke, und wird von dem Großen und Erhabenen, das die spitzfindige Phantasie weniger rührt, abgezogen. Ein witziges und schalkhaftes Lied, wird der wichtigsten Rede vorgezogen; ein Mensch, der wie Sokrates denkt und redet, macht gegen einen Petronius schlechte Figur, und Anakreon ist eine wichtigeren Person, als Xenophon.

Man siehet hieraus hinlänglich, daß die Bildung des Geschmaks eine große Nationalangelegenheit sey. Vernunft und Sittlichkeit sind zwar die ersten Bedürfnisse des Menschen, der sich aus dem Staub empor heben und seine Natur erhöhen will; aber diese Erhebung vollendet der Geschmak, der beydes Vernunft und Sittlichkeit vervollkommenet, der Anmuth und Gefälligkeit über die Handlungen und über das ganze Leben verbreitet, und überhaupt das Gemüth für das Gute und Böse empfindsamer macht. Man hat ihm mehr, als

den höhern Wissenschaften zu danken. Diese haben unmittelbar einen geringen Einfluß auf die Milderung des Charakters und der Sitten; von dem Geschmak aber kann man mit völliger Wahrheit sagen, er lasse dem Menschen nichts von seiner natürlichen Rohigkeit, und mache ihn für alles Gute empfindsam. So wie es ein Vergnügen ist in Führung solcher Geschäfte, wozu Verstand und genaue Beurtheilung der Dinge vorzüglich nöthig sind, mit verständigen Menschen zu thun zu haben, die gleich alles fassen: so ist es in Dingen, wo es mehr auf ein feines Gefühl ankommt, angenehm, Menschen von Geschmak vor sich zu haben, weil sie leicht jedes Gute und jedes Wolanständige empfinden; da der Mangel des Geschmaks jeden Eingang, wodurch man sonst in die Herzen der Menschen bringt, verschließt. Fast noch schlimmer ist ein falscher oder kleiner Geschmak; denn wo dieser einmal sich der Gemüther bemächtigt hat, da richtet man weder mit Beredsamkeit, noch mit Poesie, noch mit Musik, oder irgend einer andern der schönen Künste, etwas aus. Man hat mit Sophisten zu thun, die sich durch keine Gründe fassen lassen, sondern immer eine Spitzfindigkeit in Bereitschaft haben, die ihnen heraushilft. Eben so üble Folgen hat ein willkürlicher Modegeschmak, der nichts schön findet, als was nach den bloß willkürlichen Regeln einer eingebildeten Schönheit geformt ist. Da urtheilet man nicht mehr weder aus Einsicht, noch aus natürlichem Gefühl, sondern vergleicht alles, wie den Schnitt der Kleider, mit der Form, an die man sich gewöhnt hat, und verwirft das Fürtreffliche, bloß weil es nicht nach der Mode gemacht ist.

Man hat kein Wort, welches den gänzlichen Mangel, auch keines, daß das Gegentheil des Geschmaks ausdrückt.

drückt. Jener setzt eine Unempfindlichkeit dessen, was dem natürlichen Hang der Vorstellungskraft zuwider ist, voraus; dieses ist eine abgeschmackte, unvernünftige Lenkung der Verstellungskraft, die Gefallen an unschicklichen, widersprechenden, völlig ungereimten Dingen findet, eine Art von Narrheit in der Empfindung. Dem Menschen, der keinen Geschmack hat, fehlt es an Gefühl, und der, welcher einen verkehrten Geschmack hat, hat ein verrücktes, der Natur entgegengesetztes Gefühl.



Untersuchungen über den Geschmack überhaupt, in italienischer Sprache: *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti*, di Lamindo Pritanio (Eud. Ant. Muratori) Ven. 1708. 1717. 12. Spanisch von Juan Sempren Guarinos, mit einem Disc. sobre el gusto actual de los Españoles en la Litteratura, Mad. Deutsch, Augsb. 1772. 8. — G. auch eben dieses Verf. *Werk Della perfetta poesia*, Lib. I. c. 5. G. 37. der Ausg. von 1770. —

In französischer Sprache: Die Vorrede der Mde. Dacier vor ihrer Uebers. des Plutus und der Wolken des Aristophanes, Par. 1684. 12. enthält eine Digression über den Geschmack, worin sie ihn, als une harmonie, un accord de l'esprit et de la raison erklärt. — Das 3te der bekannten Entretien galans (deren erste Erscheinung ich aber nicht zu bestimmen weiß) handelt vom Geschmack, welcher darin als eine raison éclairée, qui d'intelligence avec le coeur, fait toujours un juste choix parmi des choses opposées ou semblables, erklärt wird. — *Lettres sur le bon goût*, sur les moyens de le régler, et sur les différences du goût, von dem Abt Bellegarde, in f. *Lettres curieuses de Littérature et de morale* (von welchen mir aber auch nicht das Jahr ihrer ersten Erscheinung bekannt ist) und in den *Lettres*

chois. de MM. de l'Acad. franc. Par. 1708. 12. — *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, p. le P. Bouhours, Par. 1684. 4. 1771. 12. Haye 1739. 12. Deutsch, Altenb. 1747. 8. (Wenn die Schrift gleich nicht unmittelbar vom Geschmack handelt: so ist sie denn doch zur Bildung des Geschmacks geschrieben, und kann dazu wirklich beitragen. Sie ist in Gespr. abgefaßt, deren viere sind, und worin ausgemacht wird, daß die Gedanken, in den Werken des Wises, einen dem Stoff angemessenen Grad von Wahrheit haben, und nobles sans enflure, agréables sans affecterie, délicates sans raffinement und nettes, claires et intelligibles seyn sollen.) Eine Widerlegung dessen, was der Verf. den italienischen Dichtern Schuld gegeben hatte, erschien unter dem Titel: *Considerazioni sopra un famoso libro francese, intitolato, Manière de bien penser etc.* da Giov. Giuf. Orsi, Bol. 1690. 4. 1735. 4. 2B. — *Disc. . . sur le bon goût*, p. Jean Frain du Tremblay, Par. 1713. 12. (Das Werk besteht eigentlich aus vier Discours, wovon der 2te vom guten Geschmack nur in so fern handelt, als dieser sich nicht mit dem Gebrauche der Mythologie, und einer zu großen Nachahmung der Alten vertragen soll. Der 3te und 4te enthält Beweise davon aus franz. Dichtern.) — *Reflex. generales sur le goût*, von Ch. Rollin, in f. *Manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres*, Par. 1726. 12. 4B. (Vd. 1. G. 156. der Hallischen Ausg. von 1751. Der Verf. erklärt den Geschm. als ein discernement délicat, vif, net et précis de toute la beauté, la vérité, la justesse des pensées et des expressions qui entrent dans un discours.) — *Essai histor. et philosophique sur le goût*, von Cartaud de la Vilate, Par. 1736. 12. 1751. 12. Amst. 1737. 8. — Von dem Geschmace; von dem Gegenstände des Geschmacks; von den Gesetzen des Geschmacks, und von den Folgerungen, welche daraus fließen, handelt Batteux in f. *Cours de belles lettres*,

V. 1. G. 53 u. f. d. deutschen Uebers. 4te Aufl. — Lettre à Mr. Bachaumont sur le bon goût dans les Arts et dans les belles Lettres, Par. 1751. 12. von Jean B. de la Curne de St. Palaye. — Der Art. Goût in der Encyclopedie, von Voltaire, Engl. bey Gerards Essay on Taste, Deutsch, bey der Uebers. desselben. — Reflex. sur l'usage et sur l'abus de la Philosophie en matière de goût, von Membre, im 4ten B. G. 295. f. Melanges de Litterat. d'Hist. et de Philos. Amst. 1760. 12. Englisch, bey Gerards Essay on Taste, so wie bey der Deutschen Uebers. desselben. (Membre erklärt den Geism, als das Talent, in den Werken der Kunst dasjenige, was empfindlichen Seelen gefallen, und was ihnen anstößig seyn muß, ausfindig zu machen.) — L'Art de sentir et de juger en matière de goût, (von dem Abt Seran de la Tour) Par. 1762. 12. 2 Th. Strassb. 1788. 8. (Die Einleitung des Werkes besteht aus vier Betrachtungen: Peut-on donner une notion précise du goût? Sur les preuves par lesquelles on prétend démontrer qu'il n'est pas possible de donner une notion précise du goût; Moyen certain de donner une notion précise du goût; Preuve de la vérité du moyen que l'on propose pour donner une notion précise du goût. Das Werk selbst ist in vier Bücher abgetheilt, wovon das erste, 5 Kapitel; Qu'il faut remonter aux loix du Beau pour connoître les loix du goût; des loix du Beau considéré dans ses rapports avec le goût, und consequences tirées des considerations des rapports du Beau avec le goût; De l'origine du goût; De la cause du goût; Principe du goût; Nature du goût; das zweyte 6 Kapitel, De l'invention; De l'imitation; De l'enthousiasme; Du Sublime considéré en général; Du Sublime considéré en particulier; das dritte 6 Kapitel, Des règles du Goût; Qu'il ne faut pas juger par les règles générales un ouvrage qui doit être jugé par des

regles particulieres; Sur l'Expression: Economie du goût; Qu'il est important d'inspirer aux princes l'amour du goût; Sur la Critique; das vierte Buch 5 Kap. Qu'il faut mesurer la proportion de son goût avec celle de ses talens; Sur la delicatessé du goût; Sur la fausse delicatessé; Sur l'interêt, und die Conclusion, enthält. Im Ganzen ist das Werk mehr rechnerisch, als philosophisch geschrieben. Der Geschmack wird darin, als die faculté de sentir le Beau erklärt.) — Du goût und Reflex. sur le goût, où l'on examine la maxime, s'il faut écrire pour tout le monde, und Suite des Reflex. sur le goût, und du goût, Aufl. von dem Abt Trublet, in f. Essais sur divers sujets de Litterature, V. 2. G. 18 u. f. B. 3. G. 129. u. f. Par. 1762. 12. — Discours... et Reflex. sur le goût, von Formey, bey f. Ausg. der Essais sur le Beau des J. Andre, Amst. 1764. 12. — Disserations sur le Gout, in den Nouv. Mem. de l'Acad. de Berlin, von den J. 1772 und 1782 von le Cat. — Sur le goût national, considéré par rapport aux traductions von Vitauze, in den Nouv. Mem. de l'Acad. de Berlin v. J. 1779. — Analyse de la notion du goût, von Formey, in den N. Mem. de l'Acad. de Berlin, vom J. 1780. — Essai sur le goût, von Marmontel, in dem 1ten B. f. Oeuvr. Par. 1788. 8. — Einen Disc. sur le goût von Poncet de la Riviere, Bischof von Tropes, kenne ich nur aus allgemeinen Nachrichten. — Auch gehören, im Ganzen, die Principes pour la lecture des Poetes, p. Mr. Mallet, Par. 1745. 12. 2 B. und die — Ecole de Litterature von de la Porte, Par. 1767. 8. 2 B. in so fern hieher, als sie mit Rücksicht auf Bildung des Geschmacks abgefaßt sind. —

In englischer Sprache: Addison handelt davon in der 409ten No. seines Zuschauer's, als Einleitung zu den, mit No. 411 anfangenden Untersuchungen über die Vergnügungen der Einbildungskraft. — Of the Standard of Taste, und Of

Of the delicacy] of Taste . . . von Dav. Hume, in s. *Essays and Treatises* (B. 1. S. 284. und S. 3. der Ausg. von 1770) wovon der erste sich Deutsch in J. J. Dusch *Vermischten Crit. und Satyr. Schriften*, Alt. 1758. 8. befindet. (Zum Geschmacke fordert der Verfasser Feinheit (delicacy) der Einbildungskraft, Übung, Vergleichung, einen von Vorurtheilen freien Geist, und gesunden Verstand.) — *Letters concerning Taste*, Lond. 1753. 1757. 1771. 8. von Cooper; Rostock 1755. 8. — *Essay on Taste* . . . by Alex. Gerard, Edinb. 1759. 8. Verm. 1780. 8. Deutsch, Dresl. 1766. 8. Feisch. Par. 1767. 12. (Nach einer kurzen Einleitung, handelt der Verf. im ersten Th. von der Ausübung des Geschmacks in s. einfachen Principia, als, in 7 Abschn. Von dem Gefühl oder Geschmack des Neuen; von dem Gefühl, oder Gef. der Größe und des Erhabenen; von dem Gefühl oder Geschmack des Schönen; von dem Gefühl od. Gef. der Nachahmung; von dem Gefühl oder Gef. der Harmonie; von dem Gef. oder Gef. des Lächerlichen; von dem Gef. od. Gef. der Tugend. Im zweiten Theile von der Bildung des Geschmacks durch die Vereinigung und Verbesserung seiner simplen Principien, als, in 7 Abschn. Von der Vereinigung der innern Sinne, und der Unterstützung, die sie von der Zärtlichkeit des Affectes erhalten; vom Einflusse der Beurtheilungskraft auf den Geschmack; von der Verbesserung des Geschmacks; von der Empfindlichkeit des Geschmacks; von der Feinheit des Geschmacks; vom correcten Geschmack, oder der Michtigkeit desselben; von der gehörigen Proportion unter den Principien des Geschmacks. Im dritten Theile, von der Provinz und Wichtigkeit des Geschmacks, und zwar in sechs Abschnitten: in wie fern der Geschmack von der Einbildungskraft abhängt; von der Verbindung des Geschmacks mit dem Genie; von dem Einflusse des Geschmacks auf die Kritik; von den Gegenständen des Geschmacks; von den Vergnügungen des Geschmacks;

von den Wirkungen des Gef. auf den Character und auf die Leidenschaften.) — Das 25te Kap. in *Hume's Elements of Critic.* führt die Ueberschrift, *Standard of Taste*, und der Verf. fordert dazu natürlich seine Empfindung, Erziehung, Nachdenken, Erfahrung, und eine regelmäßige Lebensart. — *Clio, a Discourse on Taste*, Lond. 1766. 8. — Vor der 2ten Ausg. der *Philos. Enq. on the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Lond. 1772. 8. Deutsch, Riga 1772. 8. findet sich eine Einleitung von dem Geschmack, worin dieser, als die Fähigkeit der Seele, auf welche die Werke der Einbildungskraft und der sch. Künste ihre Eindrücke machen, und von welcher sie beurtheilt werden, erklärt, und untersucht wird, ob die Triebfeder und Gesetze, nach welchen die Imagination die Eindrücke erhält, bey allen Menschen so einstimmig und so beständig sind, daß man darauf sichere Grundsätze bauen könne. — In J. *Aristotle's Lectures on Oratory and Criticism*, Lond. 1774. 4. Deutsch, Leipz. 1779. 8. handelt die 17te Vorl. von der Ergözung der Einbildungskraft überhaupt, und von der Grundregel des guten Geschmacks. — In *Blair's Lectures* handelt die 2te Vorl. (Bd. 1. S. 15. der Quartausg.) von dem Geschmack. (Der Verf. setzt ihn, in die Fähigkeit, von den Schönheiten der Natur und Kunst angenehm gerührt zu werden. — *Laelius and Hortensia, or Thoughts on Taste and Genius*, Edinb. 1782. 8. — *Of Taste, and its improvements*, das 4te Kap. S. 165. in *Beattie's Abhandl. über die Einbildungskraft*, in s. *Dissertar. moral and critic.* Lond. 1783. 4. (Der Verf. erfordert zum Geschmack, a lively, correct Imagination; the power of distinct apprehension; the capacity of being easily, strongly and agreeably affected with sublimity, beauty etc. sympathy or sensibility of heart, and judgment or good sense.) — *Essay on the Taste for the general beauties of nature*, und *Essay on a taste for the fine arts* von Th. *Percival*, in s. *Moral*

Moral and litterar, Dissert. Lond. 1784. 8. — Der 7te Abschn. aus Reid's Essay on the intellectual power of Man, Edinb. 1785. 4. handelt vom Geschmack, und findet sich, Deutsch, in der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. B. 21. S. 181. — On the pleasure which the mind receives from the exercises . . . of Taste in particular, von Ch. Wolter, und — An attempt to shew that a Taste for the beauties of nature and fine arts has no influence favorable to morals, von Sam. Hall, beyde in dem 2ten Bde. der Mem. of the Literary and Philos. Society of Manchester, Lond. 1785. 8. Deutsch, Leipz. 1788. 8. — An Inquiry into the principles of Taste, and the origin of our ideas of beauty, Lond. 1790. 8. (Mir, ich gesehe es, ganz unverständlich.) — Essays on the Nature and principles of Taste, by Arch. Alison, Lond. 1790. 4. Deutsch, mit Anm. und Abhandl. begleitet von A. H. Heydenreich, Leipz. 1792. 8. 2 B. (Der erste Versuch enthält Untersuchungen über die Natur der Empfindungen des Schönen und Erhabenen, und zwar in 2 Kap. Ueber die Wirkung erhabener und schöner Gegenstände auf die Phantasie, und eine Analysis dieser Beschäftigung der Phantasie; der zweyte Versuch handelt von dem Erhabenen und Schönen der materiellen Welt, und zwar in 4 Kap. Von dem Erhabenen und Schönen des Schalles; von dem Erhabenen und Schönen des Gesichtes; und von den Formen. Die Zuf. des H. Heydenreich enthalten Allg. Bemerkungen über Allisons Methode, über den Werth und die Nothwendigkeit der Beobachtung für die ästhetische Kritik; über die Hauptidee, welche All. s. Beobachtungen zum Grunde legt; über die Nothwendigkeit, die ästhetische Untersuchung des Schönen der Natur und Kunst zu trennen; über den Begriff des Mahlerischen in der Natur; über die Unzulänglichkeit der bloßen Beobachtung zur Erklärung der Empfindungen des Aesthetisch Erhabenen; über die charakteristischen Merkmale der

Empfindungen des Aesthetisch Erhabenen, u. d. m. Uebrigens ist das Original noch nicht vollendet; es soll noch ein dritter Versuch hinzukommen, worin die Natur des Vermögens, wodurch Erhabenheit und Schönheit empfunden werden, untersucht werden soll.) —

Von Deutschen Schriftstellern: Der erste Schriftsteller unter uns, welcher über Geschmack schrieb, war Christ. Thomassius, und zwar in seinem, Leipz. 1687 gedruckten Program von der Nachahmung der Franzosen (In s. deutschen Schreibern 1721. 8. S. 46.) Aber er wagte noch nicht eine deutsche Benennung der Sache, sondern behalf sich mit dem Worte goût; und noch weniger getraute er sich, Geiße dafür aufzustellen. — Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- u. Redekunst, von Joh. M. König, bey den Gedichten des H. v. Canitz, Leipz. 1727. 8. Berl. 1750. 8. (Der allgemeine gute Geschmack wird darin, als eine, aus gesundem Wisse, und scharfer Urtheilskraft erzeugte Fertigkeit des Verstandes, das Wahre, Gute und Schöne richtig zu empfinden, erklärt.) — Von dem Einflusse und Gebrauch der Einbildungskraft zur Ausbesserung des Geschmacks, Jena und Leipz. 1727. 8. Von J. J. Bodmer. — Das 3te Kap. in Gottscheds Dichtk. handelt von dem guten Geschm. eines Poeten. — Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks . . . Zür. 1736. 8. Von J. J. Bodmer. (Der Verf. will nicht, daß die sinnliche Empfindung, welche er den poetischen Geschmack nennt, sondern „eine geübte, fertige, und selbst in den kleinsten Stücken behutsam gehende Ueberlegung“ den Werth der Werke der Wohlredendheit entscheiden solle. Er erklärt daher den Geschmack, als eine scharfsinnige, geübte Fertigkeit, das Wahre vom Falschen, das Vollkommene von Fehlerhaften durch den Verstand, zu unterscheiden.) — Von der Nothwendigkeit, den Geschmack zu bilden; und von der frühzeitigen Bildung des Geschmacks, zwey Abhandl. von Joh. Ad. Schlegel, bey der 2ten Ausg. s. Dattour, Leipz. 1759. 8. so wie bey der folgenden. —

Philol.

Philosophisches Gespräch über den Geschmack, in dem 2ten Th. des ersten Bandes der Vermischten Beitr. zur Philosophie und den sch. Wissensch. Bresl. 1762. 8. vergl. mit dem 2yten der Litteraturbr. — Vertheidigung des erhabenen moralischen Geschmacks in den schönen Wissenschaften, von Wegelin, Lindau 1762. 8. — De morum vi ad sensum pulchritudinis, quam artes sectantur, Aut. Chr. Gottl. Heyne, Gott. 1763. f. und im 2ten Bde. S. 1 u. f. f. Opuscul. Ebend. 1785. 8. — Ein Theil des 2ten Abschnittes in J. Kiedels Theorie der sch. Wissensch. und Kste, S. 396 der 1ten Ausg. handelt vom Geschmack, ganz nach Gerard. — Abhandl. über den Einfluß der Sitten auf die Sprache und den guten Geschmack, von G. F. Findeisen, Berl. 1768. 8. — Der vierte Abschnitt aus (C. Meiners) Revision der Philosophie, Göt. 1772. 8. S. 226. — Einige Betrachtungen über den guten Geschmack von ebendenselben, im 2ten Th. f. Vermischten Philos. Schriften, Leipz. 1775. 8. S. 133. vergl. mit dem 2yten Bd. S. 231. der Allg. deutschen Bibl. (Der Verf. erklärt den Geschmack als die Fähigkeit sich von gewissen Gegenständen des Gesichts und Gehöres angenehm, von andern unangenehm rühren zu lassen, alle nicht gleichgültige Eindrücke, durch die Phantasie erhalten, wiederholen und vervielfältigen zu können, alle Wirkungen geistiger Vollkommenheit mit Vergnügen wahrzunehmen und die Glückseligkeit Anderer mit Vergnügen, so wie ihr Unglück mit Mißvergnügen zu empfinden.) — Versuch über den Geschmack, und die Ursachen seiner Verschiedenheit, Mettau 1776. 8. von Marc. Herz; verb. und verm. Berl. 1790. 8. (Die Schrift besteht aus drey Abschnitten; in dem ersten erklärt der Verf. den Geschmack, als die Fähigkeit, das wahre Schöne und Häßliche in den Gegenständen zu erkennen und zu entdecken, und setzt die, dazu erforderlichen Eigenschaften in Vernunft, Einbildungskraft und Haltungsvermögen (ein Gefühl von dem wahren Werthe der ein-

zelnen Stücke in dem Mannigfaltigen, vermöge dessen die Lebhaftigkeit der Vorstellung eines jeden seiner Wirkung zum Ganzen genau angemessen ist.) In dem zweyten werden die, zur Cultur dieser Eigenschaften erforderlichen Mittel untersucht, und das Haltungsvermögen näher, oder als übereinstimmend mit der Regel der Glückseligkeit, (welche in der verhältnißmäßigen Erweiterung aller Fähigkeiten, um die größte Summe von Realitäten durch sie hervorzubringen, besteht) bestimmt; in dem dritten handelt der Verf. von dem nothwendigen Verhältnisse zwischen den drey, zum guten Geschmack erforderlichen Hauptfähigkeiten, von den Umständen, welche auf die Cultur des Geschmackes Einfluß haben (Freiheit im Denken, Religion, Sittlichkeit, Uebelfuß, Klima und Regierungsform). In einem Zusatz werden einige Behauptungen von Hutcheson, Hume, Robinet und Däblos geprüft.) — Eine Abhandl. vom Geschmack, besonders unsers Jahrhunderts, findet sich in der Revision der deutschen Litteratur, Mannh. 1776. 8. — In dem Schwäbischen Mus. vom J. 1776 sind ein paar Aufss. über den Geschmack befindlich. — Ueber die Verschiedenheit des Geschmackes, ein Aufss. in dem 2ten Bde. S. 1 u. f. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. (von F. A. Eberhard) und auch bey f. Amyntor Ann. S. 66. — Vom Geschmack handelt der 19te Abschn. in J. C. Königs Philosophie der sch. Kste. S. 474. (Der Verf. stellt Untersuchungen darin an über das Wort Geschmack; über den Begriff und das Wesen des Geschmackes (welcher die Fähigkeit seyn soll, von wahrgenommenen Gegenständen auf eine unleidenschaftliche, angenehme oder unangenehme Weise, gerührt zu werden) über die verschiedenen Arten und Grade des Geschmackes (der Geschmack wird in einen allgemeinen und besondern, in einen rohen, guten feinen und richtigen abgetheilt) über die Bildung des Geschmackes, über den Einfluß desselben auf Tugend, Religion, und Gelehrsamkeit, welchen er, in so fern er für

unmit.

unmittelbar und nothwendig ausgegeben wird, (adguet.) — In Gängs Aesthetik wird §. 62. S. 94. der Geschmack, als ein Bestandtheil des Genies angesehen, und in den folgenden §§. von dem Begriff und Gefühl des Geschmackes; von der Eintheilung des Geschmackes; von der Verschiedenheit des Geschmackes; von den vornehmsten Eigenschaften des guten Geschmackes; von den Mitteln zur Bildung des Geschmackes; von den Stufen des guten Geschmackes; von der Verbindung des Geschmackes mit dem Genie; von dem Einflusse des Geschmackes auf die Wissenschaften und Glückseligkeit (größtentheils nach dem vorhergehenden Schriftsteller) gehandelt. — Das 7te Kap. in C. Meiners Aesthetik, S. 33 führt die Aufschrift: Ueber den Geschmack, und bestrittet die Möglichkeit der Gleichheit des Geschmackes, ob der Verf. sonst gleich noch, allgemein, von einem guten, und einem schlechten oder verdorbenen Geschmacke spricht. — Der zweite Theil von A. S. Schotts Theorie der schönen Wissenschaften handelt, in drei Hauptstücken, von der Natur des Geschmackes; von den Gründen der Verschiedenheit des Geschmackes; und von dem Werth und den Verbesserungsmitteln des Geschmackes. Der Geschmack selbst wird als klare und richtige Erkenntniß des Schönen oder als die Fertigkeit, die Schönheiten und Fehler eines Werkes zu unterscheiden und zu empfinden, erklärt; die nähern Gründe seiner Verschiedenheit werden aus der Verschiedenheit der Kenntnisse und Einsichten, der Aufmerksamkeit des Gemüthszustandes, der Ideenassociation, der Gewohnheit, der Neuheit, und die entfernen aus dem Unterschiede der Geisteskräfte und Einsichten, des Characters, der Temperamente, der Sprache, des Clima, des Zustandes der Cultur, der Staatsverfassung, der Sitten, der Wissenschaften, der öffentlichen Erziehung, und des Alters und des Geschlechtes hergeleitet. Der Werth des Geschmackes wird, außer den, von ihm gewährten unschuldigen und edlen Vergnügungen und Erhohlungen, darin

gesetzt, daß er den höhern Erkenntnißkräften Materialien zu deutlichen Begriffen und zu wissenschaftlichen Geduden liefert; daß er, durch die Ausbildung der Imagination und des Witzes, die Vernunft in Stand setzt, unsere Erkenntniß zu erweitern und zu berichtigen; und daß er dem Erkenntnißvermögen Kraft und Stärke, so wie den Vorstellungen Lebhaftigkeit und Nachdruck ertheilt. Als Verbesserungsmittel werden Lectüre, Übung und Erziehung überhaupt angegeben.) — Aus J. Kants Critik der Urtheilskraft gehört der größte Theil des dritten Buches (S. 129 u. f.), welcher die Deduction der ästhetischen Urtheile enthält, hieher. Nachdem der Verf. gezeigt hat, daß die Deduction der ästhetischen Urtheile über die Gegenstände der Natur nicht auf das, was wir in dieser erhaben innen, sondern nur auf das Schöne gerichtet werden dürfe, handelt er von der Methode der Deduction der Geschmacksurtheile; von den (zwei) Eigenthümlichkeiten des Geschmacksurtheiles (daß es, nämlich, seinen Gegenstand in Ansehung des Wohlgefallens, mit einem Anspruche auf Jedermanns Bestimmung, als ob es objectiv wäre, bestimmt, und daß es doch nicht durch Beweisgründe, gleich, als ob es bloß subjectiv wäre, bestimmbar ist) von der Unmöglichkeit eines objectiven Principes des Geschmackes; von dem subjectiven Princip der Urtheilskraft überhaupt, als dem Princip des Geschmackes; von der Ausgabe einer Deduction der Geschmacksurtheile; von dem, was in einem Geschmacksurtheile von einem Gegenstande a priori behauptet wird; von der Deduction der Geschmacksurtheile; von der Mittheilbarkeit der Empfindung; vom Geschmack als einer Art von Sensus communis; vom empirischen Interesse am Schönen, vom intellectuellen Interesse des Schönen u. f. w.) — Anleitung zur Bildung des Geschmackes, besonders für Werke der Poesie, von Hegel, Hildburgsh. 1791. 8. —

Besondre Schriften über den Werth und den Einfluß des Geschmackes, sind,

sind, bey dem Artikel **Künste** angezeigt.

Besondre Schriften über die Geschichte des Geschmacks, seinen Zustand, Verfall überhaupt, u. d. m. *Esprit des beaux arts, ou Histoire raisonnée du Goût* . . Montp. 1753. 12. 2 B. von Pierre Esleve. — Ursachen des gesunkenen Geschmacks bey den verschiednen Völkern da er geblüht . . . von (J. G.) Herder, Berl. 1775. 8. (Nachdem der Verf. untersucht hat, ob Genie, oder Vernunft oder sittliche Kräfte den Geschmack verderben können, zeigt er, daß, in den gewöhnlich angenommenen vier Zeitaltern des Geschmacks, der Verfall desselben eben so gut, als seine Entstehung ein Naturphänomenon war, und daß in der letzten schon die Keime zu dem andern lagen. Der dritte Abschnitt handelt von den Mitteln zur Bildung und Erhaltung des Geschmacks, welche der Verf. in Erziehung überhaupt, so wie die Ursachen seiner Ausartung, in Heppigkeit, Schaverei, Scheu gegen Wahrheit, Mühe, Verdienst und Ehre setzt.) — — **Bey einzeln Völkern, als den Italienern:** *Del Gusto presente nella Letterat. Italiana*, Dissert. del D. Matteo Borſa, accomp. da copiose osservaz. . . . da Stef. Arteaga, Ven. 1784. Pad. 1785. 8. — *Discorso sul gusto presente delle belle lettere d'Italia*, von J. Windemonte, bey f. Volgariz. dell' Inno a Cerere . . . Bass. 1785. 8. **Deutsch**, Halle 1788. 8. — *Del Carattere nazionale del gusto Italiano*, Mil. 1785. 8. — *Del buon gusto nella lingua Italiana*, da Dom. di Gattinara, Lips. 1790. 8. — **Bey den Franzosen:** *Lettres sur la naissance, les progrès et la decadence du goût en France*, von Remond de St. Marc, bey f. Reflex. sur la Poésie, Par. 1733. 12. und im 3ten Bd. S. 156. f. *Oeuvr. Amst. 1749. 16. 5 B. Einzeln, Deutsch*, Leipz. 1768. 8. — *Quelles sont les sources de la decadence du goût, Dife.* . . . Nism. 1768. 8. von dem Hrn la Serre, welcher diese Quelle in

der Vollkommenheit der Künste und der Verderbniß der Sitten findet. — Der Art. *Gout*, in den *Questions sur l'Encycl. (Oeuvr. de Volt. Bd. 52. S. 102. Ausg. des Beaumarchais)* enthält zur Geschichte des Geschmacks, besonders in Frankreich, ganz gute Beyträge — — **In Deutschland:** Anlage wegen des verderbten Geschmacks von J. J. Bodmer, Zür. 1728. 8. — Untersuchung einiger Ursachen des verdorbenen Geschmacks der Deutschen, von G. J. G. Meyer, Halle 1746. 8. — Von dem Einfluß der Nachahmung fremder Werke auf den vaterländischen Geschmack, Berl. 1788. 8. und ein Nachtrag dazu im 2ten St. von K. P. Moeth Italien und Deutschland, Berl. 1789. 8. — —

Ueber den Geschmack in den bildenden Künsten besonders, und zu dessen Bildung, u. d. m. in italienischer Sprache: *L'idea del perfetto pittore, per servire di regola nel giudizio che si deve formare intorno all' opere de' pittore*, Ven. 1771. 4. — *Dell arte di vedere nelle belli arti del disegno, secondo li principi di Sulzer e di Mengs*, Ven. 1781. **Deutsch**, von C. Fr. Prange, Halle 1785. 8. — **In französischer Sprache:** *Sentiments sur la distinction des diverses manières de Peinture, Dessins et Gravure, et des originaux d'avec leur copies* . . . Par. 1649. 8. von Hrn. Vosse. — *Conversations sur la connoissance de la Peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, von de Viles, Par. 1677. 12. und im 4ten Bde. S. 1 u. f. f. *Oeuvr. div. Amst. 1767. 12.* — *L'idée du Peintre parfait*, von ebend. vor dem *Abrégé de la vie des Peintres*, Par. 1699. 12. und im 3ten Bd. S. 349 f. *Oeuvr. div.* — *Dife. sur la connoissance des desseins et des tableaux*, vor dem 1ten Bd. S. 15 u. f. f. *des Abrégés de la vie des plus fameux Peintres*, Par. 1745. 4. 3 B. so wie vor den folgenden Ausg. und der deutschen Uebers. — *Maniere de bien juger des ouvrages*

ges de Peinture, p. feu l'abbé Laugier . . . Par. 1771. 12. — — In englischer Sprache: Two discourses and Essays on the whole Art of Criticism, as it relates to Painting, and in behalf of the science of a Connoisseur, von dem ältern Richardson, Lond. 1719. 8. und in f. Works, Lond. 1773. 8. 3 B. Franz. als der 2te Bd. des *Traité de la Peinture*. Amst. 1728. 8. von A. Rutgers. — A discourse delivered to the Students of the Royal Academy . . . Dec. 10. 1776. by the President (Jos. Reynolds) Lond. 1777. 4. und S. 255. der *Seven Disc.* Lond. 1778. 8. Deutsch, in der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 23. S. 195 und Bd. 24. S. 1. — — In deutscher Sprache: Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst, im 5ten Bde. S. 1 u. f. der Bibl. der sch. Wissensch. von J. Winkelmann. — Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben . . . Dresd. 1763 und 1771. 4. von Ebd. — Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey, H. Joh. Winkelmann gewidmet . . . Zür. 1762. 1771. 8. von Ant. Raph. Mengs; Ital. mit Anm. darüber von Giuf. Niccola de Azara, im 1ten Bd. S. 7 u. f. f. Opere. Par. 1780. 4. und der versch. Uebers. derselben (s. den Art. Malerey.) Auch gehören noch Ebendesselben *Riflessioni sopra* . . . Rafaele, Correggio, Tiziano e sopra gli Antichi, ebend. S. 121. hieher. — Von dem Geschmack und dem Schönen überhaupt, handelt die erste der Hagedorn'schen Betracht. über die Malerey, Leipz. 1762. 8. — Ueber das Kunstgefühl, Ursachen seines Mangels und seiner Verschiedenheit, ein Aufst. in J. G. Meußels *Miscellaneen*, Heft 3. S. 8 u. f. — Ueber den Geschmack, und die daraus entstehenden Folgen in Beurtheilung der Künstsachen, eine Abhandl. von Chr. Frdr. Prange, in seinen Abhandl. über verschiedene Gegenstände der Kunst, Halle 1782 u. f. 8. das 3te St. — Das

vierte Stück der Monatschrift der bildenden Künste, von Hier. Kiegler, Wien 1783. 8. enthält einen Versuch über den Geschmack. — Ueber den guten Geschmack in den zeichnenden Künsten, verbunden mit der Nachahmung der sch. Natur und dem Studium der Antike, die zweite der Vorlesungen von Hier. Andr. Mertens über die zeichnenden Künste, Leipz. 1783. 8. S. 33. — Ueber den Geschmack der Deutschen in den bildenden Künsten von Grisch, im 2ten und 3ten St. des dritten Bandes der Monatschrift der Berliner Acad. der Künste. — Auch läßt sich noch die „Ermunterung zur Lectüre an junge Künstler von J. von Sonnenfels, Wien 1768. 8. hieher rechnen. —

Ueber den Geschmack in der Musik: *Essai sur le bon goût en musique* p. Mr. Grandval, Par. 1732. 12. Deutsch in Marpurgs *Crit. Musus* an der Spree, S. 109 u. f. — *A Treatise on good Taste, and rules for playing in good Taste* . . . by M. Fr. Geminiani. Lond. 1739. 1747. Eine davon vorhandene franz. Uebers. ist mir nicht näher bekannt. — Abhandlung vom musikalischen Geschmacke . . . in den Hamburgischen Unterhaltungen, B. 1. S. 41 u. f. S. 158 u. f. und ein Nachtrag dazu, ebend. B. 2. S. 223. (Der Verf. theilt den Geschmack in National, Provinzial- und Temperamentsgeschmack ein.) — *Essai de diriger le Goût des Amateurs de Musique et de les mettre en état d'analyser et de juger un morceau de Musique*, p. Mr. (G. Jos.) Vogler, Par. 1782. 12. — *De la liberté de la Musique*, ein Aufst. von d'Alembert, im 4ten Bd. f. *Melang. de Littérat. d'Hist. et de Philos.* gebd., im Ganzen, hieher. — In des Pileur d'Apigny *Traité sur la Musique* (s. den Art. Ausdruck) handelt das 54 Kap. *Du goût* — und in dem Anhange zum 2ten Jahrg. der Leipziger Wöchentlichen Nachrichten, wieder, in den, aus dem Franz. übersehten Ermahnungen eines Vaters an seinen Sohn, von dem Geschmack in der Musik gehandelt. — Auch lassen noch, im Ganzen, di:

die letzten 8 Hauptstücke aus F. J. Quanzens Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, sich hieher rechnen. — Nachband Beiträge zur Geschichte des Geschmacks in der Musik finden sich in der, sonst unverdauten, Hist. de la Musique et de ses effets des Pierre Bonnet (s. den Art. Musik.) — und Nachrichten über den jedesmahligen Geschmack in den verschiedenen Ländern, in mehreren, bey eben diesem Artikel angezeigten Beiträgen zu der Geschichte derselben. —

Ueber den Geschmack in der Baukunst, s. die, bey dem Art. Baukunst, S. 328 u. f. und S. 335 angeführten Schriften des Briseur, Laugier, La Font, Brezier, Mezires, die Untersuchungen über den Charakter der Gebäude, u. a. m. — und den Versuch über den Geschmack in der Baukunst, in der neuen Bibl. der sch. Wissensch. B. 35. S. 188. und Leipz. 1788. 8. (von C. L. Stieglitz.)

Zur Beförderung des Geschmackes, und über den Geschmack in dem Münzwesen schrieb A. Alois seinen „Beitrag zur Geschichte des Geschmackes und der Kunst aus Münzen, Alt. 1767. 8.“ aber man weiß, wie schlecht dieser Beitrag gerathen ist. S. unter andern das 3te Krit. Wärdchen Die dazu dienlichen Schriften finden sich übrigens bey dem Art. Schaumünze.

Geschnittene Steine.

Die so genannten edlern Steine, die sich durch Härte, Glanz und Schönheit der Farben von den gemeinen Steinen unterscheiden, haben schon in den ältesten Zeiten, als Zierrathen der Natur, die Augen der Menschen auf sich gezogen. Vermuthlich haben die Völker im Orient, die an den Ufern der Flüsse, in den Rissen der Felsen, und bisweilen auf ihren Feldern dergleichen Steine finden, sie anfänglich ihres Glanzes halber gesammelt und geschätzt, so wie andre Völker die schönsten Federn der Vo-

gel, oder die Schalen der Schnecken gesammelt und zum Schmuck der Kleider angewendet, oder als Juwelen umgehängt haben. Nachdem die zeichnenden und bildenden Künste aufgekomen, gab man diesen Steinen dadurch noch einen höhern Werth, daß man Figuren und Bilder entweder vertieft oder erhaben darauf einschnitte. Es ist kein Zweig von zeichnenden und bildenden Künsten, von dem man frühere Spuren antrifft, als dieser. Man könnte daher leicht auf die Vermuthung kommen, daß die Begierde, solche Steine durch eine künstliche Bearbeitung und Formung noch schätzbarer und rarer zu machen, eine der vornehmsten Ursachen des Ursprungs und der Aufnähme der bildenden Künste gewesen. Es ist das Genie aller Völker, bey denen der Geschmack aufgekeimet hat, daß sie den Sachen, die ihnen als Geräthschaften, oder blos zum Schmuck dienen, durch angebrachte Zierrathen mehr Schönheit und einen größern Werth zu geben suchen.

Dem sey aber wie es wolle, so ist dieses offenbar, daß kein Theil der Kunst ist, den der Fleiß und das Genie mehr bearbeitet hat, als dieser. Die Menge der aus dem Alterthum noch vorhandenen geschnittenen Steine ist unzählbar; die sich darin zeigende Kunst und Schönheit aber sind bewunderungswürdig.

Man trifft darauf eine große Mannigfaltigkeit der Bilder und Erfindungen an, Vorstellungen der Götter, heiliger und weltlicher Gebräuche; Abbildungen alter Helden und berühmter Männer; Andeutungen großer Begebenheiten und Thaten; hieroglyphische und allegorische Vorstellungen; Thiere und Geräthschaften. Die geschnittenen Steine des Alterthums werden deswegen als Monumente der Gebräuche, der Sitten und der Geschichte verschiedener alten Völker hochgeschätzt. Hier aber werden

sie bloß als Werke der zeichnenden Künste betrachtet.

Einige dieser Steine sind die ältesten Ueberbleibsel dieser Künste; andre werden mit Recht auch unter die vollkommensten Werke derselben gerechnet: zur Geschichte dieser Kunst in Absicht auf das Alterthum, sind sie ohne allen Streit die wichtigsten Materialien. Ihre große Menge, ihr verschiedenes Alter und ihre beynahe ganz vollkommene Erhaltung, da die meisten noch eben so sind, wie sie aus der Hand des Künstlers gekommen, erlauben uns, die Geschichte der zeichnenden Künste beynahe von ihrem Ursprung, bis auf ihren gänzlichen Verfall zu verfolgen. Nirgend erscheint der erfindrische Geist verschiedener alten Völker, der fast unbegreifliche Fleiß der griechischen Künstler, ihr großer und feiner Geschmack, ihre glückliche Phantasie die höchste Schönheit der Formen auszudrücken, in hellerem Licht, als in diesen Werken. Sie werden deswegen von allen Kennern für die wichtigsten Hilfsmittel gehalten, das Auge zur Empfindung des Schönen zu bilden. Wenn man wenige antike Statuen ausnimmt, so hat der Zeichner nichts vollkommners, als diese Steine, um sein Auge und seine Hand zur Vollkommenheit der Kunst zu üben.

Wegen der edlen Einfachheit in Darstellung der Schönheit, und des kräftigsten Ausdrucks der Bedeutung, dienen sie überhaupt zur Bildung des Geschmacks. Der, dem es geglückt hat, die ganze Vollkommenheit dieser Werke zu fühlen, hat dadurch allein seinem Geschmack die völlige Ausbildung gegeben. Wessen Phantasie und Geist den Geist, der aus denselben so hell hervorleuchtet, gefaßt und sich zugeeignet hat, der kann schwerlich in irgend einem Gegenstande des Geschmacks ein schwaches oder falsches Gefühl behalten; denn fast je-

de Aeußerung des guten Geschmacks wird darin angetroffen. Die Zeichnung ist von der höchsten Richtigkeit, dabey so frey und so leicht, daß sie das wahre Gepräge der Natur auf den ersten Blick zeigt. Auch in den kleinsten Köpfen zeigt sich die Schönheit mit Anstand und Würde. Die Stellungen sind, nach Beschaffenheit des Ausdrucks, wahrhaft und höchst anständig; jeder Gegenstand ist vollkommen das, was er seyn soll. Also ist ein unablässiges Studium dieser Steine nicht nur dem Zeichner, sondern jedem Menschen, dem an Bildung des Geschmacks gelegen ist, auf das Beste zu empfehlen.

Zum Glück hat man leichte Mittel, diese fürerreflichen Werke der Kunst überall auszubreiten; durch Abdrücke in Siegestafel, Abgüsse in Schwefel und andere Materien, kann man sie mit der größten Leichtigkeit vervielfältigen*); und für den Künstler und Liebhaber der Kunst hat ein guter Abdruck den Werth des Originals selbst. Man hat deswegen nicht nöthig Reisen anzustellen, um die Cabinetter oder Sammlungen geschnittener Steine zu sehen; jeder Liebhaber kann mit mäßigen Kosten die schönsten davon sich anschaffen, und also täglich vor Augen haben.

Es ist bereits erinnert worden, daß die Kunst in harte Steine zu schneiden von hohem Alterthum sey. In Aegypten muß sie schon zu Moses Zeiten im Gebrauch gewesen seyn, da um dieselbe Zeit der Steinschneider gedacht wird**), welche die Namen der zwölf Stämme in Dnych eingegraben. Man findet auch, daß schon in der ältesten Geschichte der Babylonier und Perser der Fingerringe mit Steinen gedacht wird; und da man noch einige geschnittene Steine von persischem Inhalt hat, die sich von andern

*) S. Abgüsse.

**) 2 B. Mos. XXXIX. 6.

andern durch einen besondern Geschmak unterscheiden, so ist kein Zweifel, daß diese Völker die Kunst in Stein zu schneiden wirklich besessen haben.

Also ist allem Ansehen nach die Kunst im Orient entstanden, und hat sich von da aus nach Aegypten, Kleinasien, Griechenland und Italien ausgebreitet. Winkelmann hält dafür, daß einer der ältesten griechischen Steine, worauf der sterbende Othryades vorgestellt ist, zu den Zeiten des Anakreons verfertigt worden *). Er zeugt von einer noch etwas rohen Kunst. Man findet bey den Alten den Namen eines Steinschneiders Theodors von Samos, der den berühmten Stein geschnitten haben soll, den Polykrates in seinem Perseusring getragen hat. Aber dieses ist nicht die älteste Anzeige dieser Kunst unter den Griechen; denn es erhellet aus dem Gesetze Solons, dessen Diogenes Laertius Erwähnung thut, daß dem Steinschneider, der einen Perseusring verkauft, verbietet, den Abdruck davon zu behalten, daß diese Kunst in Athen schon vor der 40 Olympias ganz bekannt müsse gewesen seyn.

Einige etruskische Steine tragen die Zeichen eines sehr hohen Alters. Herr Winkelmann beschreibt **) einen, worauf fünf von den Helden des ersten thebischen Krieges vorgestellt sind, deren Namen in uralter, von der rechten zur Linken fortlaufender Schrift darauf eingegraben sind. Ein andrer etruskischer Stein †) stellt den Tydeus vor, der sich einen Pfeil aus dem Fuße zieht. Der Name des Helden ist ebenfalls in der bemeldten alten Schreibart darauf eingegraben, aber die Arbeit ist in An-

sehung der Zeichnung, der guten Verhältnisse und der Nettigkeit der Ausführung, fürtrefflich. Und hieraus erhellet, daß die alten Etrusker diese Kunst sehr frühe besessen haben.

Hey den Griechen hat sie zu den Zeiten des Alexanders den höchsten Gipfel der Vollkommenheit in Ansehung der feinen Zeichnung, der schönen Verhältnisse und der edlen Stellungen der Figuren, erreicht. Herr Winkelmann scheint zu weit zu gehen, wenn er aus dem sterbenden Othryades schließt, daß die Kunst in Stein zu schneiden um die Zeiten des Anakreons bey den Griechen überhaupt noch nicht höher gestiegen sey, als sie auf dem bemeldten Steine sich zeigt.

In Griechenland blühte die Kunst bis auf die Zeiten der römischen Kaiser, da einige fürtreffliche Künstler in dieser Art nach Rom zogen, und sie daselbst in Flor brachten. Man bewundert mit Recht die Arbeit eines Dioskorides, eines Solons, eines Erodus, eines Hyllus und andrer *), welche unter den ersten Kaisern diese Kunst in Rom getrieben haben. Es ist ungewiß, ob die Römer sie schon besessen haben, ehe die Griechen sie zu ihnen herüber gebracht. Ihre griechische Abkunft wird dadurch wahrscheinlich, daß in der lateinischen Sprache kein Wort ist, das den griechischen Namen eines Steinschneiders **) ausdrückt. Unter den vielen Namen der alten Künstler, die man noch hier und da auf den Steinen liest, sind kaum ein Paar wirklich römische. Also waren es meistens Griechen, die in Rom diese Kunst getrieben haben. Sie blieb auf einem merklichen Grad der Vollkommenheit bis auf die Zeit des

B b 2

Septi-

*) Descript. des Pierres gravées du feu Baron de Stoltz p. 403.

**) auf der 344 Seite des gedachten Werks.

†) Das. auf der 346 Seite.

*) E. Gemmae antiquae caelatae sculptorum nominibus insignitae a Phil. de Stoltz, Amlt. 1724, fol.

**) Δακτυλογράφος.

Septimius Severus, und versiel nachher wie die andern schönen Künste.

Von Rom aus breitete sie sich fast über alle Abendländer von Europa aus. Aber in die Zeiten der letzten Kaiser, und in die abendländischen Provinzen des römischen Reichs, kam nur noch das Mechanische davon. Der Geist der Kunst, die vollkommene Zeichnung, der große Geschmak, der edle Ausdruck und selbst die Handgriffe, wodurch die alten Meister das Schöne aus ihrer Einbildungskraft in den Stein gebracht hatten, waren verschwunden. Unter einer beträchtlichen Menge solcher Steine, die allem Ansehen nach im dritten und vierten Jahrhundert außerhalb Italien geschnitten worden, habe ich kaum einen gesehen, der noch einige dunkle Spuhren einer guten Zeichnung und fleißigen Ausführung gehabt hätte.

Von dem Verfall des römischen Reichs an erhielt sich das Mechanische dieser Kunst durch alle die finstern Jahrhunderte, in welchen die Künste und Wissenschaften überhaupt am äußersten Rand ihres Untergangs schwebten, sowol in Italien, als in den Provinzen des griechischen Reichs. Man verfertigte viel geschnittene Steine, fürnehmlich von erhabener Arbeit, sowol für die heiligen Gefäße, als für die Auszierung der geistlichen Gesangbücher. Auch der Gebrauch der Ringe und Petschaste ist niemals abgekommen. Man hat in Italien 1727 zwey Ringe mit geschnittenen Steinen gefunden, die in die Hände des Marchese Alexander Capponi gekommen, worauf Köpfe von gothischen oder longobardischen Personen geschnitten waren *). Auf der königlichen Bibliothek in Berlin werden verschiedene geistliche Gesang- und Litanej-

*) *Memoria degli Intagliatori moderni* p. 116.

bücher aus dem neunten und folgenden Jahrhunderten aufbehalten, welche mit geschnittenen Steinen aus denselben Zeiten reichlich ausgeschmückt sind, worunter einige von nicht ganz verächtlicher Arbeit sich befinden. Der Verfasser des angeführten Werks bezeuget, daß er in Bologna ein geschnittenes Siegel aus dem vierzehnten Jahrhundert gesehen, welches von guter Arbeit (*molto ben fatto*) ist *).

Es ist also unrichtig, wenn man auf das Ansehen einiger Geschichtschreiber immer wiederholt, daß diese Kunst, so wie die Maler und Bildhauerkunst, nach dem Untergang des römischen Reichs in Italien, sich in dem Decident verloren habe, und im funfzehnten Jahrhundert durch die Griechen aus Constantinopel wieder in die diesseitigen Länder gebracht worden. Denn es ist gewiß, daß die Künste sich immer, sowol in Italien, als in Frankreich und Deutschland, so gut erhalten haben, als in den Provinzen des römischgriechischen Reichs. Dieses bleibt aber ausgemacht, daß sie in dem funfzehnten Jahrhundert in Italien wieder angefangen sich ihrem ehemaligen Glanz etwas zu nähern.

Was nun insbesondere die Kunst in Stein zu schneiden betrifft, so scheint die Anmerkung des florentinischen Professors Giustanelli **) ganz richtig: daß sie unter den Päpsten Martin dem V und Paul dem II dadurch wieder ein neues Leben bekommen habe, daß die Großen in Italien damals in den Geschmak gekommen, die antiken geschnittenen Steine zu sammeln und in hohem Wer-

*) in dem vorher angezogenen Werk S. 116. 117.

**) *Memoire degli Intagliatori etc.* S. 122. Ein dasselbst angezogener Schriftsteller schreibt vom Paps Paul dem II *multa conquisivit undique ex Graecia et Asia et aliis gentibus etc.*

the zu halten. Er merkt insbesondere an, daß ein florentinischer Künstler, *Il Donatello* genannt, um dieselbe Zeit angefangen, die griechischen Werke der Kunst nachzuahmen. Er hat in einem Pallast in Florenz, der dem *Marchese Riccardi* zugehört, acht Stüke von flachem Schnitzwerk verfertigt, von griechischem Inhalt. Eines derselben stellt insbesondere den *Diomedes* mit dem geraubten *Palladium* vor, welches er vermuthlich nach dem bekannten Stein der florentinischen Sammlung gearbeitet hat. Dieser *Donatello* starb zu Ende des Jahres 1466.

Ein noch größeres Leben bekam diese Kunst kurz nachher durch die Verfügungen des großen Beschüßers aller Künste, *Lorenzo de Medici*, in der letztern Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Dieser fürtreffliche Fürst, den man mit Recht den Vater der Künste und Wissenschaften nennt, brachte nicht nur eine ansehnliche Sammlung alter geschnittener Steine zusammen, sondern er nahm verschiedene Steinschneider zu sich, munterte sie zur Nachahmung der alten Werke auf, und theilte die Arbeit selbst unter sie aus. Man sieht in der kaiserlich-großherzoglichen Gallerie zu Florenz noch viele Steine, welche *Lorenzo* damals verfertigen lassen. Dieses brachte diese Kunst bald wieder empor; denn sobald sich reiche und ansehnliche Liebhaber und Kenner einfanden, so sieht man auch gute Künstler entstehen. In guten Köpfen, welche in allen Künsten glücklich fortkommen, fehlt es zu keiner Zeit. Daß aber diese Kunst damals gar nicht neu, oder in ihrer ersten Wiederherstellung, noch Florenz eigen gewesen, wie einige uns bereuen wollen, sieht man daraus, daß zur selbstigen Zeit ein Mailänder *Domenico*, mit dem *Zunahmea de Cammei*, dergleichen Arbeit mit großer Geschicklichkeit verfertigt hat. *Va-*

sari sagt, daß das Bild des damaligen Herzogs *Ludwig des Mobren*, von *Domenico* verfertigt, alle Arbeit derselben Zeit übertroffen habe.

Nachdem die Kunst in Stein zu schneiden auf diese Weise wieder mit neuem Eifer getrieben worden, stieg sie in kurzer Zeit beynahe wieder zu der Vollkommenheit, die sie ehemals in Griechenland bekommen hatte. Vor der Eroberung der Stadt *Rom*, die in das Jahr 1527 fällt, hielten sich in dieser Hauptstadt eine Menge fürtreffliche Künstler auf, deren Namen in einem andern Artikel zu lesen*). Diese bildeten die besten alten Steine und Münzen nach, und machten sie so gut, daß man noch jetzt auch Kenner damit betrügen konnte. Je eifriger diese kostbaren Ueberbleibsel der Kunst des alten Griechenlands und Roms gesucht worden, je mehr bestrebten sich die Künstler, durch die Reizungen der Ehre und des Gewinns getrieben, ihre Werke jenen Allen gleich zu machen und sie an ihrer Statt unterzuschieben.

Zum Beweis, wie weit damals diese Kunst gestiegen sey, dienen folgende zwey Beispiele. Ein damaliger Künstler, *Alexandro Cesari*, mit dem Zunamen *il maestro greco*, verfertigte für den Papst *Paul den III.* eine Medaille**) auf welcher *Alexander der Große* zu den Füßen des *Hohenpriesters* der Juden zu sehen ist. Dieses Werk war von so außerordentlicher Schönheit, daß *Michel Angelo* bey Betrachtung derselben voll Verwundrung ausgerufen hat: Dies ist der höchste Gipfel der Kunst. Eben derselbe Künstler hat das Bild des Königs *Heinrichs des II.* in Frankreich in einen Stein geschnitten, welches nach dem Zeugniß der

Bb 3

besten

*) S. Steinschneider.

**) Sie ist in des P. Bonanni Numism. Pont. Roman. T. I. p. 199. abgebildet.

besten Kenner den Alten ganz gleich kommt. Der Kopf des Phocion von demselben Künstler, der jezo in den Händen des Herrn Zanetti ist, soll keinem der besten Antiken etwas nachgeben*). Von dieser Zeit an hat sich die Kunst in Steine zu schneiden in Italien bis jezo erhalten.

Aus diesem zweyten Vaterland der Künste und Wissenschaften breitete sie sich bald in andre Länder aus. Sandrart gedenket eines Nürnbergischen Steinschneiders, Namens Engelhard, der Albrecht Dürers Freund gewesen. Nachher war Wilhelm der V von Bayern ein großer Liebhaber und Beförderer dieser Kunst, nach ihm aber der Kaiser Rudolph der II, unter welchen viel deutsche Steinschneider gelebt haben, deren wir an einem andern Ort gedenken. So viel mir aber bekannt ist, sind erst in diesem laufenden Jahrhundert deutsche Meister bekannt geworden, welche den besten Welschen und den Griechen selbst an die Seite gesetzt werden können**).

In Frankreich führte Franz der I. diese, wie alle andre Künste, dadurch ein, daß er aus Italien gute Künstler in sein Reich beruffte. Seit dem hat dieses Reich ab und zu einige wenige gute Steinschneider gehabt. Nach Spanien kamen unter der Regierung Pbilipp des II ebenfalls einige italienische Meister; und England hat zu den Zeiten der Königin Elisabeth, und nachher bis auf unsere Zeiten, viele Steinschneider gehabt, darunter einige vom ersten Range sind. Auf diese Weise hat sich die Kunst in alle Länder von Europa ausgebreitet, und bis jezo in einem gleichlichen Grad der Vollkommenheit erhalten.

*) Gori Dactyliothea Zanettiana Tab. III. p. 5. Vener. 1750.

**) E. Steinschneider.

Die Grundlage zu aller Erkenntniß in geschnittenen Steinen besteht in der Kenntniß der Natur dieser Steine selbst; und obgleich, in den Beschreibungen der Dactyliothecken sie noch immer mit den Namen, welche Seefahrer und Steinhandler, nicht mit den Benennungen, welche die Naturkündiger ihnen geben, belegt werden: so mögen denn doch einige, von Steinen überhaupt handelnde Werke hier stehen. Zur Kenntniß der Begriffe des Alterthumes daven gehört die bekannte Schrift des Theophrast: *Περί λίθων* in den Werken desselben, nach der Ausg. des Dan. Heinsius, Lugd. B. 1613. f. G. 391 u. f. so wie bey des Anf. Boethii de Boot Hist. Gemmar. et Lapid. Lugd. B. 1647. 4. Englisch, mit Anm. von J. Hill, Lond. 1748. Franz. nach dem vorhergehenden, Par. 1754. 12. Deutsch, eben so von Albr. Heine. Baumgärtner, Nürnberg. 1770. 8. — so wie das, was Plinius davon, Hist. natur. Lib. XXXVII. c. 10. (s. Art. Antik S. 187. a. sagt. — und zur Erläuterung darüber das dritte Kapitel, und den dazu gehörigen Excursus in der neuen Aufl. von J. A. Ernesti Archaeologia, durch G. H. Martini, Lips. 1790. 8. G. 12. und 144. — Von Schriften der Neuern begnüge ich mich mit der Anzeige von H. J. V. Brückmanns Abhandl. von Edelsteinen. Breslw. 1773. 8. und den Verbinden dazu, Ebenb. 1778. 1783. 8. 2 Th. — und der Schrift des Dutens: Des pierres precieuses et des pierres fines, avec le moyen de les connoître et de les evaluer, Par. 1778. 8. — Uebrigens finden sich in dem Art. Edelsteine, in G. E. Lessings Collectaneen, und in dem 1ten Bd. von Mariette's Traité des pierres gravées und aus diesem, in S. Murrs Bibl. de peinture, Th. 1. S. 225 u. f. Nachrichten von mehreren, von Steinen handelnden Werken. — — Diejenigen Steine, auf welche vorzüglich geschnitten wird, sind, erstlich, die eigentlichen Edelsteine, als Amethyst, Beryll, Chrysolith, Diamant, Granat, Hyacinth, Rubin, Sapphir, Smaragd, Topas;

Topas; und dann diejenigen, welche, weil sie eine feste und glänzende Politur annehmen, dazu gerechnet werden, als der Chalcedon, der Crystall, Jaspis, Carniol, Malachit, Onyx, Opal, der Pras und die verschiedenen Arten desselben, als Chrysopras, Smaragdopras, der Türkis, u. a. m. — —

Von der Kunst, sie zu schneiden, von der Geschichte, dem Geist, den Eigenheiten dieser Kunst bey den alten und neuen Völkern, von den, zur Beurtheilung geschnittener Steine, erforderlichen Kenntnissen, u. d. mehr handeln, unter mehreren, in lateinischer Sprache: Aldi Manuzii, Pauli f. Epist. de Caelatura et sculpt. veter. in f. Quaesit. per epistol. Ven. 1576. 8. und im 4ten Bde. von Gruters Lampas, so wie im 6ten Bde. S. 803. des Gronovschen Thesaurus. — De Gemmar. sculptura. . ein Abschnitt in des L. de Montjossieu Gallus Romae hospes . . . R. 1584. 4. und bey der Dactylis thes. des Gorkius, so wie im 9ten Bd. S. 777 des Gronovschen Thes. und bey dem Vitruvius des Laet. — De Annulor. sculptura, ein Aufss. von J. Meursius in f. Exercitat. critic. Th. 2 S. 34 und 149. — I. C. Bulengeri . . De Piatura, Plastica et Statuaria; Lib. II. Lugd. B. 1627. 8. und im 9ten Bde. S. 809 des Gronovschen Thesaurus; Engl. von J. Malie, Lond. 1657. f. — Dissertatio glyptographica . . . Auch. Fr. Vettori, R. 1739. 4. (Diese Schrift enthält weit mehr, als der Titel, nach welchem darin bloß zwei geschnittene Steine erklärt werden sollten, besagt; die Ueberschriften ihrer zwey und dreyßig Kapitel mögen also hier stehen: De praestantia sculpt. gemmarum antiquarum; qui primi gemmas inciderunt; (Das alphabetische Verzeichniß der in diesem Kapitel vorkommenden alten Steinschneider, begreift, außer den, in dem Werke des Euseb. befindlichen, noch die Rahmen des Amphoterus, Antiochus, Eleonas, Eronius und Quintus Alex, nach Steinen,

worauf sie vorkommen; Mnesarchus und Theodorus, von welchen in der Folge die Rede seyn wird, werden aus Büchern angeführt) de Aulo, gemmar. sculpt. et de gemmis ab eo insculptis; descriptio gemmae Musei Victorii ab eodem Aulo caelatae; de Achate gemma qua usus est Aulus; usus ac consuetudo comburendi gemmas una cum eadaveribus mortuor, expenditur ac illustratur; disquiritur conditio gemmae antiq. possessoris, et quid indicent Veneris imagines in gemmis insculptae aperitur; de inauribus, ab Aulo Veneri tributis; de monili Veneri circa collum appposito; de armillis circa manus et brachia, Veneris imag. honestantibus, ancillae, quae in aures, armillas, monilia etc. ferebant, quomodo dicerentur a veteribus; eadem ornamenta in sacris imaginibus a Christianis usurpatae, quare? describitur vas vitreum Musei Victorini; aliud vas vitreum antiquum ejusd. Musei; de baccis f. flosculis propendentibus ab extremitate pal-lae f. veli, qua Venus in gemma obducitur; de ludo quem ludere videtur Venus in gemma; quid; Aulus indicare voluerit per hanc ludi speciem in figura Veneris; quare veteres ethnici ludos consulerent ac saepe in gemmis exprimerent, investigatur; exponuntur nonnullae veteres inscript. quae de officio a voluptatibus meminerunt; vetustus alius titulus illustratur; in antiquis gemmis mysteria frequenter occultantur; Gemma ab Aulo sculpta saepe ab aliis antiquis sculptoribus eodem typo repetita; de caelatura inferioris aevi pertinente ad illustrat. gemmae Victoria-nae; sculptores complures, qui gemmas inciderunt aevo inferiori, in obs-curo; Georg. Vafarius laudatur, qui ab eo memorantur caelatores, indicantur, alique proferuntur in lucem; de sculptor. gemmar. nostra aetate florentibus; de Auli gemma eodem typo a recentioribus iterato inscul. etc.

sculpta, aliorumque veterum gemmar. caelaturis ab iisdem saepe repetitis et earum maxime, quae antiquor. sculptor. nominibus insignitae sunt: *de modo caelandi gemmas. Veteres usos esse microscopio, s. lente vitrea demonstratur* (das wichtigste der hieher gehörigen Kapitel, aus welchem auch erhellt, daß schon Vettori die Arbeit mit der Demantspitze gekannt hat.) de gemma a Quinto Alexa insculpta, quae Achillem exhibet armis instructum; de ocreis quibus Achilles indutus est; de nomine Quinti Alexae, disquiritur an aliqui sculptor. a Plinio memorati, artem quoque insculpendi gemmas calluerint; de inaequalitate, quae in averfa parte gemmae illustratae, et aliquando in plerisque aliis antiquis gemmis caelatis observatur.) — Super signis, e quibus manus agnosci antiquae in gemmis possunt, annotatio von Joh. Fed. Christ. bey dem Mus. Richter. Lips. 1743. f. und nebst Joh. Dav. Kochleri brevi de gemmis sculptis opere antiquo, historia, Suob. 1760. 8. — Eben desselben Dissertat. de gemmis animalor. veter. probe intelligendis praeparatio scitor. quorundam necessaria, in den Commentar. Lips. litterar. Lips. 1753. 8. Bd. 1. S. 64. 175. 323 und 421. — Der 28te und die folgenden 66. aus J. A. Ernesti Archaeologia und der dazu gehörige Excursus von G. H. Martini S. 68. und 265. Lips. 1790. 8. — In italienischer Sprache: Dissertat. sopra le pietre preziose degli Antichi, e sopra il modo col quale furono lavorate von Zan. de S. Laurentio, in den Saggi di Dissertaz. Academ. lettere nell' Acad. di Cortona, Bd. 5. S. 22 u. f. — Instituzione glittografiche, o sia della maniera di conoscere la qualità e natura delle gemme incise, e di giudicare del contenuto e del premio delle medesime, da Giov. Ant. Aldini, Cesena 1785. 8. — Von den Considerazioni sopra alcuni Supplem. e note di un Autore Fiorentino . . .

da Lor. Masini, Ven. 1756. 4. findet sich eine Dissertaz. di un nuovo castello per incidere la pietra orientale, — S. auch die, in der Folge vorfindenden Memorie . . . Di D. A. Bracci, Fir. 1784. f. — In französischer Sprache: Discours sur les Medailles et Gravures antiques, principalement Romaines . . . p. Ant. le Pois, Par. 1579. 4. mit K. (In den 3 letzten Kap. des Werkes untersucht der Verf. den Ursprung der Ringe, und zeigt den Gebrauch derselben bey den Griechen und Römern. Hierauf erklärt er die Bedeutung der Wörter Diagraphice und Anagraphice, daß nämlich das erstere die vertiefte, das andre die erhobene Arbeit im Steinschneiden angezeigt habe, führt die wichtigsten der, uns bekannt gewordenen Siegelringe der Alten an, beschreibt die merkwürdigsten darauf befindlichen Figuren, und handelt von den dazu vornehmlich gebrauchten Edelsteinen, welchen er aber freylich, nach damaliger Sitte, geheime Kräfte zum Theil zuschreibt. Unter den Kupfern befinden sich Abbildungen von 48 dergleichen geschnittenen Steinen.) — In des Ch. Ces. Vauvelot de Dairval Utilité des Voyages et de l'avantage que la recherche des Antiquités procure aux Savans, Par. 1686. verb. Rouen 1727. 12. 2 B. mit K. findet sich ein Traité des pierres précieuses gravées. — Das achte Kap. des 2ten Buches von des Selibien Principes de l'Archit. de la Sculpt. de la Peint. (S. 260 der Ausg. von 1697) handelt de la Gravure sur les Pierres précieuses et sur les Cristaux (Auch Selibien gedenkt des Gebrauchs der Diamantspitze mit folgenden Worten: quelquefois quand on veut percer quelque chose, on rapporte sur le tour de petites pointes de fer au bout desquelles il y a un diamant *ferri*, c'est - à - dire encaissé.) — Eclaircissements critiques sur les pierres gravées, in dem Mercure de France, Februar 1738. — Sur l'art glyptographique des Anciens, von Caslus, in dem 19ten Bd. S. 239 der Mem. de l'Acad.

l'Acad. des Inscript. Quartausgabe. Deutsch, in den Abhandl. zur Geschichte und zur Kunst, Bd. 1. S. 108. — *Traité des pierres gravées*. . . p. Pierre Jean Mariette; Par. 1750. f. 2 B. mit 1. (Sicher gehört eigentlich nur der erste Band, in welchem der Verf. von dem Gebrauche, welchen die Alten von den geschnittenen Steinen machten; von den, bey den verschiedenen alten Völkern üblichen Arten, sie zu schneiden; von der Methode und den Umständen der Neuern (von den letztern fast gänzlich nach der vorher schon erwähnten Schrift des Vettori); von den dazu gebrauchten Edelsteinen; von den künstlich gemachten Steinen, oder Massen, und der Art sie zu machen, von den Abdrücken, und von der Kunst die geschnittenen Steine zu fassen, handelt. Den zweyten Theil dieses Bandes nimmt ein Verzeichniß aller derjenigen Bücher ein, worin von geschnittenen Steinen die Rede ist.) — *Traité de la methode antique de graver en pierres fines; comparée avec la methode moderne, et expliquée en diverses planches*, p. Laur. Natter; L. 1754. f. Engl. ebend. 1754. f. mit 37 Kpft. (Der Verf. schreibt darin den Alten Geheimnisse in der Steinschneidekunst, als das Geheimniß die Karneole und Onyre klar und rein zu machen, die Kenntnisse verloren gegangener Werkzeuge, u. d. m. zu. Uebrigens hielt er von den übrig gebliebenen Steinen der Alten diejenigen für die ältesten, welche in Ansehung des Mechanischen der Arbeit, nicht in Ansehung der Zeichnung, die schlechtesten sind, wogegen Winkelmann in f. Schrift, von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen, Dresd. 1763. 4. S. 7 u. f. allerhand eingewandt hat.) — In dem *Traité des couleurs pour la Peinture en émail et sur la porcelaine*. . . p. d'Ariqlais de Montamy, Par. 1765. 12. Deutsch. Leipz. 1767. 8. wird auch de la manière d'exécuter les camées et les autres pierres figurées, und du moyen de les perfectionner gehandelt. In dem 1ten Bd. der Bibl. der sch. Wissensch. S. 383 und im Hamburgischen Ma-

gaz. St. 109 S. 94 findet sich eine Nachricht von Erfindung eines neuen Werkzeuges in Stein zu schneiden, von einem H. Rivaz, vermittelst dessen man die schönsten Modelle mit der größten Richtigkeit sollte copiren, und in die härtesten Steine schneiden können. Aber seit dieser Zeit (1762) ist nichts mehr davon gehört worden; und die ganze Entdeckung scheint um desto eher eine Betrügerey gewesen zu seyn, da der Erfinder seine Kunst an einem Agtstein, d. h. an einer Art von Bernstein, welche sich sehr leicht drehen, und so gar schmelzen und gießen läßt, gezeigt hatte. — In Deutscher Sprache: der Vorbericht zu der Lippertischen Dactyllothek, in der deutschen Ausg. Dresd. 1767. 4. enthält Manches, zur Theorie der Steinschneidekunst gehöriges. — Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine (nämlich für die Neuern) und ihre Abdrücke, von (Adolph) Klog, Altenb. 1768. 8. — Briefe antiquarischen Inhaltes, von Gotth. Ephr. Leising, Berl. 1768. 1769. 8. 2 Th. — Anmerk. über die neueste Schrift des H. S. K. Klog vom Nutzen und Gebrauch der geschnittenen Steine, und ihrer Abdrücke, von N. J. Raspe (Cassel 1768) 12. — Von A. H. Baumgärtners Uebers. des Theophrast, Nürnberg. 1770. 8. findet sich, S. 369 eine „Abhandlung von der Kunst in Steinen zu schneiden.“ — Ant. Jbr. Büschings . . . Geschichte und Grundsätze der schönen Kste. und Wissenschaften im Grundriß, zweytes Stück, welches die Geschichte und Grundsätze der Steinschneiderkunst enthält, Hamb. 1774. 8. Vergl. mit eben dieses Verf. Entwurf einer Geschichte der zeichnenden schönen Künste, Hamb. 1781. 8. — In dem 2ten Th. des *Dreier* findet sich ein Abschnitt (LXX. S. 426) von der Art und Weise, in Stein zu graben. — Entwurf einer Dactyllographie, oder Gemmenkenntniß, von Sel. Hoffstätter, Wien 1776. 8. — Der 7te Abschn. S. 263 in Joh. Jbr. Christs Abh. über die Pflanzatur und Kunstwerke . . . Leipz. 1776. 8. handelt von den Gemmen. — Ueber die Art des Steinschneidens der Alten ist

Bb 5

etwas

etwas in den Beyträgen zur Kunstgeschich-
te, in dem 22ten Heft der Meuselschen
Miscell. artistischen Inhaltes, S. 99
(199) u. f. beigagt. —

Von dem Gebrauch, welchen die
Ältern von den geschnittenen Stei-
nen zu Siegelringen gemacht haben,
handelt die verschiednen, über die Dinge
überhaupt geschriebnen Werke, welche
aber hier, wo die Rede blos von diesen
Steinen, als von Kunstwerken ist, nicht
eigentlich in Betracht kommen. Die
bessern darunter mögen, indessen, hier
stehen, als G. Longi de Annulis signa-
tor. antiquor. f. de vario signandi ri-
tu Tract. Mediol. 1615. 8. — Eggeb.
Schaumii (Conr. Nittershuts) Collect.
de Annulis eorumque jure et uso,
Freft. 1620. 4. — Joh. Kirchmanni,
Lubec. D. Annulis, lib. sing. Lub.
1623. 8. Slesw. 1657. 8. Freft. 1672.
8. mit dem vorhergehenden, Lugd. B.
1672. 8. — De Annulis, Syntagma,
das 18te Kap. in des J. Bapt. Casalius
Schrift, De antiquis Romanor. riti-
bus, R. 1644. 4. und im 9ten Bde.
des Oronovschen Thesaurus. — De An-
nulo signator. prisco, Dissert. Nic.
Wolfii, Hol. 1684. 8. — I. Frdr.
Heckelii Commentat. de Annulis Ve-
ter. signat. Rudol. 1687. 4. — Grae-
cor. Sigla lapidaria a March. Scip.
Maffei coll. et explic. Ver. 1740. 8. —

Sammlungen von geschnittenen
Steinen sind sehr viele gemacht worden.
Unter den, in Italien, entweder noch
bestehenden, oder doch einst gewesen
ist die ansehnlichste unstreitig die grösser-
zögliche zu Florenz, welche aus 3000
alten und 800 neuen bestehen soll. Die
beiden derselben, 160 Cameen und 643
tief geschnittene, sind in dem 1ten, und
413 in dem 2ten Bd. des Musci Florent.
(S. Art. Antik S. 188 u. f.) abgebil-
det. — Ferner finden sich deren, in den
eben angezeigten Beschreibungen des Mus.
Etrusc. — des Mus. Corton. — des
Museo o Galleria di Manfredi Serrala.
— Außer diesen sind, von dergleichen
Sammlungen, folgende Beschreibungen

vorhanden: Gemmae antiquitus scul-
ptae, a Pet. Stefanonio collectae, et
declarat. illustr. R. 1627. 4. Pat.
1646. 4. Mit sehr mittelmässigen, von
Joh. Val. Regnart, nach sehr schlechten
Zeichnungen, gestochenen Kupfern, welche
sich auch bey der, in der Folge vorkom-
menden Sammlung des Maffei befinden.
Zu den darin beschriebnen und abgebil-
deten Steinen gehört, ardstentheils, als
Erklärung: Hieroglyphica, f. Antiq.
schem. gemmar. annular. . . . Auch.
Fort. Liceto, Pat. 1653. f. — Re-
cueil des Gravures antiques du Cabi-
net de M. Mar, Piccolomini, Prelat.
Romain, repres. en quarante pl. gr.
p. Arn. v. Westerhout, Ger. Frezza,
Cas. Piccini, et Fr. Ph. Aquila, R.
(f. a.) 4. — De Museo Ant. Capelli
Prodrom. Iconie. sculpt. Gemmar. Ba-
silid. Amulet. atque Talism. gen.
Ven. 1702. f. — Catalogo del pre-
zioso Museo di Pierre intagliate e
cammei appresso lo Signore de Me-
dina, Liv. 1742. 4. Stzsch. Lond.
1761. 8. (Diese Sammlung wurde in
London versteigert, und die bessern darun-
ter kamen in das Cabinet des Gr. v. Des-
borough. S. die Folge.) — Gemmae
antiq. Ant. Mar. Zanetti, Hierony-
mi Fr. Ant. Fr. Gorius nor. lat. illu-
stravit . . . Venet. 1750. f. und zu-
gleich italienisch. (Der Kupfert. sind über-
haupt 80, worauf jedoch nicht lauter Stei-
ne, sondern auch Wäffen, Münzen und
Lampen abgebildet sind. S. obigen in
G. E. Lessings Collectaneen, den Art.
Zanetti.) — In Spanien, zu
Madrid, befindet sich das ehemalige Odes-
calchische Cabinet: Museum Odescal-
cum, f. Thes. antiquar. Gemmar.
quae a Ser. Christina, Suecor. Reg.
coll. et a P. S. Bartolo inc. . . . R.
1747. f. 2 Th. C. comment. Galeotti,
ebend. 1751. f. 2 Th. Drey und vierzig
Bl. in 4. waren indessen bereits im J.
1702, unter dem Titel: Cabinet d'Anti-
quités . . . de D. Liv. Odescalchi,
R. aber ohne alle Erklärung abgedruckt.
— In Frankreich: Das Köni-
gliche

gliche Cabinet: Recueil des pierres gravées (en creux) du Cabinet du Roi, publ. p. P. I. Mariette, Par. 1750. f. in zwei Theilen, wovon der erste 132 Bl. mit Erfindungen, der zweite 125 Bl. mit Köpfen enthält. Die Zeichnungen sind von Bouchardon, und nach Abdrücken gemacht. Auch gehört zu dieser Sammlung größtentheils noch der Recueil des pierres gravées les plus singulières du cab. du Roi et des principaux cabinets de Paris, dess. en grand p. Elif. S. Cheron, ou p. Marie Ursule de la Croix, et grav. p. Mad. le Hay, Bern. Picard, Ch. Simonneau, Ch. Nic. Cochin . . . Par. 1709. u. f. 44 Bl. (Unter diesen Blättern findet sich das berühmte Petschaft des Michel Angelo, dessen Inhalt damals allerhand Streitschriften veranlaßte, welche in die Mem. de Trevoux vom J. 1710 bis 1712, in den Mercure, vom J. 1710. und in den iten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscrip. eingerückt worden sind) Ferner hatte Caplus, auch schon vor Mariette, alle tief geschnittene Steine des königl. Cabinets, aber bloß im Umrisse auf mehr als 400 kleinen Blättern gedet; allein er vernichtete nachher seine Arbeit selber, und selten sind alle diese Blätter vollständig zu finden. — Die (jetzt auch verkaufte) Sammlung des (ehemaligen) Herzogs von Orleans: Description des principales pierres gravées du Cab. du Duc d'Orl. Par. 1780-1785. f. 2 Bde. (Die Beschreibungen sind von den Meisten de la Chaud und Le Blond, die Kupfer von St. Aubin.) Auch gehören zu diesem Cabinette noch: Descript. sommaire des pierres grav. ant. de feu Madame, Par. 1727. 8. und die Description sommaire des pierres gr. du Cab. de feu Mr. Crozat, von P. J. Mariette bey der Descript. sommaire des desseins des grands Maitres eben dieses Cabinettes, Par. 1741. 12. als welche von dem Herz. v. Orleans gekauft wurden, und aus beynahe 1400 bestanden, worunter 300 vom ersten Range waren. Besondere Remarques sur les pierres grav.

du cabinet de Msgr. le Duc d'Orleans gab der Abt Belkay, Par. 1758. 12. heraus. — Le Cabinet de la Bibliothèque de St. Genevieve, cont. . . . des pierres grav. decrites p. Cl. du Moulinet, Par. 1692. f. mit sehr miltelmu. Kupfern. — **Privatsammlungen:** Discours et Roole des . . . Antiquités tant en . . . graveurs qu'en relief etc. d'Ant. Agard, Par. 1611. 8. — Catal. raisonné de differens effets curieux et rares, Tabl. . . . pierres gr. en creux et en relief, dans le cabinet de feu Chev. Ant. de la Roque, p. Edm. Franc. Gersaint, Par. 1745. 12. — Dissertat. sur plusieurs . . . pierres gr. du Cabinet de Mr. Chamillard, Par. 1711. 4. — Rec. de pierres gr. du Cabinet de Mr. Jean Franc. Leriger de la Faye, Par. 8. (gest. von Desplacés, dem altern Cochin und Varenet, aber nach sehr schlechten Zeichnungen, 31 Bl.) — **In England:** Die: vom Könige, im J. 1762 erkaufte Smithsche Sammlung: Dactyl. theca Smithiana, Vol. I. Centum Gemmar. ellipta et Ant. Franc. Gorii enarrat. complectens, Ven. 1767. f. (Wegen des 2ten Bds. s. die Folge) — **Das Cabinet des Gr. von Wesborough:** Catal. des pierres gr. tant en relief qu'en creux . . . p. Laur. Natter, Lond. 1741. 4. mit K. und eine Addition des pieces montées en or von 46 Steinen aus der vorhin angezeigten Samml. des Herrn von Medina. — Gemmar. antiquar. Delectus, ex Dactyl. Ducis Marlburienfis, Lond. 1774-1785. f. 2 B. — Collection of fifty Prints from antique Gems, in the Collect. of the Earl of Percy, C. P. Granville and T. M. Slade, engr. by I. Spilsbury, Lond. 1785. 4. — Von den Samml. des Herzogs von Devonshire, des Marg. von Rockingham, und des Gr. von Carlisle hat Natter noch Beschreibungen gemacht; aber ich weiß nicht, ob sie gedruckt worden sind? — Auch finden sich bereits noch in den Monum. vetularis Kempianis . . . Lond. 1720. 8. —

in den Antiquit. Middletonian. . . . Lond. 1745. 4. u. a. m. — In Holland: Von dem Cabinette des Prinzen von Oranien ist, so viel ich weiß, keine Beschreibung vorhanden. Aber von der Sammlung des Hr. Thoms zu Leyden, welche dahin gekommen ist, sind, unter dem Titel: Cabinet des Antiques . . . einige 50 Steine auf 6 Bl. fol. gestochen. — Wegen der, daselbst befindlichen übrigen Sammlungen, s. den Art. Antik, S. 191. a. — Von der Sammlung des Jac. Wilde ist noch ein besonderes Verzeichniß: Gemmae selectae antiquae . . . quinquag. tab. Diis Deabusque Gentil. ornat. et illustr. Amst. 1703. 4. 1708 8. vorhanden, das aber eben so schlecht gezeichnet, als gestochen ist. — In Deutschland: Von dem K. K. Cabinet zu Wien: Choix de Pierres gr. du Cab. Imp. des Antiquités, expl. p. Eckhell; Vienne 1788. f. 40 Kpftbl. gest. v. Kohl, Mark, Schüs, Ponheimer, Adam, Mannsfeld, und 23 V. Text. — Von dem Königl. Preussischen zu Berlin und Potsdam: Außer dem, bei dem Art. Antik S. 191. a. angezeigten Theaur. Brand, des Laur. Beger, dessen erster und dritter Theil Besch. und Abbildungen von geschnittenen Steinen enthält, gehört hieher: Description des pierres gr. du feu B. de Stofch . . . p. Mr. l'Abbé Winkelmann, Flor. 1760. 4. (zu welcher Schweifart 6 Bl. gestochen hat) als welches nach Berlin gekommen ist. Auch ist, meines Wissens, die ehemalige Pfälzische Sammlung daselbst befindlich, von welcher der Thesaurus, ex Thes. Palatino selectus, f. Gemmarum et numism. quae in Elector. Cimmeliarcho cont. descript. a Laur. Begero, Heidelb. 1685. f. Col. Brand. 1699. f. mit K. Nachrichten liefert. — Privatsammlungen: Die ehemalige Erzmästersche zu Nürnberg, ob sie gleich nicht mehr in Deutschland, sondern in Portugal ist, und überhaupt von keinem Werthe war, ist in folgenden Werken beschrieben und abgebildet: 1) Gemmar.

affabre sculptar. Thes. a Ioa. Mart. ab Ebermayer collect. et a I. Jac. Bajero illustr. Nor. 1720. f. 2) Capita Deor. et illustr. hominum . . . nec non Hieroglyph. Abraxea et Amuleta in gemmis, partim antiqua partim recentimanu (von Christph. Dorsch) affabr. inc. . . . et observat. illustr. per Erh. Reusch, Ebd. 1721. f. 3) Effig. Imper. a Iul. Caes. ad Carol. VI. Reg. Franc. a Faramundo ad Ludov. XV. et Duc. Venetor. Ebd. 1722. f. mitss. (Ein sehr richtiges Urtheil über das Werk findet sich bei Mariette, S. 145 und 311.) — Museum Richterianum . . . Lipsi. 1743. f. — Catal. d'une collection de pierres pretieuses antiq. Vienne 1753. 4. — Musei Franciani (zu Wien) Descriptio, P. prior. Numism. et Gemmas compreh. cur. W. Reitzii et G. H. Martini, Lipsi. 1781. 8. —

Besondere Beschreibungen oder Abbildungen einzelner, in mehreren Cabinettern zerstreuter geschnittener Steine: Monumenta aliquot Antiquior. ex Gemmis et Cameis, ab Aen. Vico incisa, Rom. (f. a.) fl. fol. Ein Liber secundus wurde von Phil. Ehemassin (Rom. f. a. 4. herausgegeben. In dem Türkischen Wörterbuch wird die Zahl der Blätter auf 34 angesetzt; ob dieses von beiden Sammlungen zu verstehen ist, weiß ich nicht, aber wohl, daß sie in der unten vorkommenden, von Massey besorgten Sammlung sich auch befinden.) — Abrah. Gorlaei Antv. Dactyliotheca, f. Annulor. sigillarium, quorum usus apud veteres. . . Promptuarium; access. variar. Gemmar. sculpturae . . . (Delph. Batav.) 1601. 4. (Der darin abgebildeten Ringe sind 196 und der übrigen Gemmen 192.) Sehr verm. und mit Etkldr. von Oronov, Lugd. B. 1695. 4. 2 B. 1707. 4. 2 B. (Die Zahl der Ringe beläuft sich hier auf 214 und der Gemmen auf 682.) Auch ist ein neuer Abdruck derselben, unter dem französischen Titel: Cabinet de pierres antiq. gr. ou Collection choisie de 216 Bagues

et de 682 pierres Egypt. Etrusc. Grec. Rom. etc. tirées du cabinet de Corlée et autres, Par. 1770. 4. davon vorhanden. (Was die Sammlung überhaupt anbetrifft, so ist bekannt, daß die, in der ersten Aufl. vorkommenden Dinge und Steine, zum Theil für neu, zum Theil für ganz erdichtet gehalten worden sind. Die Vermehrung der zweiten Aufl. erhielt Gronov aus den Kabinetten des J. G. Grävius, J. Smeltius, J. Koel u. a. m. vorzüglich eines P. Deniot. Die Kupfer in beiden sind höchst schlecht. Ob dieses auch von der Ausgabe mit dem französischen Titel gilt, ob sie dazu neu geschnitten oder die alten Platten benutzten worden, weiß ich nicht, da ich sie nicht gesehen. Uebrigens gehört zu diesem Werke Laur. Begeri *Contemplatio Gemmar. quarundam Dactyl. Gorlaei*, . . . Col. Brand, 1697. 4. mit K.) — Nach Zeichnungen von W. Rubens, sind von Pontius und Luc. Vorstermann auf 8 Bl. 21 alte Steine ohne Titelblatt, geschnitten worden. — *Gemmae antiche figurate da Leonardo Agostino* . . . Parte prima, R. 1657. 4. Parte Sec. ebend. 1669. 4. beide Theile, ebend. Bern. 1686-1688. 4. 2 Th. Ebend. 1699. 4. 2 Th. (die beste Ausgabe; die Kupfer sind von H. Gallstruzzi) Mit lateinischen aus dem Ital. übers. Erklärung von Gronov, Amst. 1685. 4. 2 B. (Mit Kupfern von A. Woorceling) Francker 1694. 1699. 2 B. Vermehrt mit den aus der Samml. des Stefani, so wie mit den von En. Vico geschnittenen Steinen, und a. m. größtentheils geschnitten von Fr. Aquilo, und colle spolizione di Paol. Aless. Maffei, R. 1707-1709. 4. 4 B. — *Gemmae antiche, figurate di Mich. Angel. Cauleo o de la Chausse*, R. 1700. fl. fol. Die Kupfer, in Umrissen bestehend, sind von W. G. Varfoli, und meines Wissens eben dieselben, welche in dem, unten vorkommenden Museo Romano dieses Verfassers sich befinden. Ob aber die *Raccolta di Camei e gemme antiche, disegna. da' suoi originali, ed intagl. da P. S. Barroli,*

data in luce da Franc. Bartoli, R. 1727. f. eben dieses Werk ist, weiß ich nicht, da ich die letztere nicht gesehen) — *Gemmae antiq. caelatae, Scalpror. nominibus insignitae, ad ipsas gemmas, aut ear. ectipos del. et aer. inc. p. Bern. Picard. Ex praecip. Europae Museis sel. et Commentar. illustr. Phil. de Stosch* . . . und zugleich französisch (aber sehr schlecht) von H. V. de Vinkers, Amsterd. 1724. f. (der Kupfertafeln sind 70. Die Künstler, deren Namen darauf vorkommen, sind: Admon, Apollonius, Acton, Agathemerus, Agathopus, Alexander, Alion (zweymahl) Anterus, Apollodorus, Apollonides, Apollonius, Aspasius (zweymahl) Aulus (fünfmahl) Ariochus, Caetas (oder vielmehr Soenas) Carpus, Coinus, Dioscorides (siebenmahl) Epitaphonius, Evodus, Eutyches, Felix, Genus, Helius, Hellen, Hollus (dreymahl) Lucius; Mycon, Myrton, Nisonas (welchen Stosch in einen Nicomachus verwandelt hat.) Onesias (zweymahl), Pamphilus, Pergamus (der aber wohl eigentlich Pigamon heißen soll; wenigstens heißt er so auf der Originalgemme in der Florentinischen Sammlung. S. Mus. Flor. Vol. II. cl. 1. Tab. 3. N. 11. und die vorher angeführte Schrift des Vettori, im 2ten Kap. S. 3. u. f.) Pharnaces, Philemon (zweymahl) Plotarchus, Polyeletus, Porgeteles (zweymahl) Quintillus, Scylax (zweymahl) Seleucus, Solon, (vielmahl) Sosicles, Sotiratus, Sotiratus, Tenebris, Thamyris, und Trophon. Noch gedenkt Stosch, S. 4. eines Euclipsus oder Ennelipsus, welchen auch H. v. Murr in s. Verzeichniss alter Steinschneider, S. 267. aufgenommen, von welchem aber Braeci, in s. unten vorkommenden Werke genugsam gezeigt hat, daß er erdichtet ist. Was die Abbildungen der Steine anbetrifft: so sagt Mariette (S. 33) von der Arbeit des Picart, que trop de travail rend la gravure d'une pesanteur insupportable; cette affectation de colorier en gravure les objets, est de mauvais goût et déplacée. Et le dessin

sein Manière de ce maitre a le défaut d'être trop arrondi, et pour me servir des termes de l'art, trop soufflé; il n'a point ce coulant; et cette pureté si précieuse dans l'Antique; tout paroit fort du même Moule, et par conséquent le principal objet de Mr. de St. qui étoit de montrer au doigt, pour ainsi dire, les divers degrés d'habileté des anciens graveurs, et d'enseigner à discerner les manières, n'est point rempli.) — Recueil de pierres antig. dess. et gr. au trait p. Mr. (Mich. Phil. Levesque) de Gravelle, Par. 1732-1737. 4. 2 B. 205. Bl. und ein Theil davon (50 St.) mit englischen Erklr. unter dem Titel: Gemmae antiquae caelatae: or a Collection of Gems wherein are explained many particulars relating to the fable and history, the customs and habits, the ceremonies and exercises of the Ancients, taken from de Classiks, by G. Ogle, engr. by Cl. du Bosc. Lond. 1737 und 1741. 4. (Die Kupfr. des ersten setzt Marianne unter die besten.) — Thesaurus Gemmarum astriferarum, quae e compluribus Daetyl. sel. T. CC. insculpt. observationibus illustrantur, adject. parerg. LX. Atlant. Farn. Proleg. Diatr. III. Dissert. XV. et Indic. Flor. 1750. f. 3 B. (Die Erklärungen sind von G. B. Passeri; das Ganze hat Gori besorgt.) — Franc. Ficoroni Gemmae antiquae litteratae, aliaeque rariores adnot. illustr. a. P. N. Galeotti, R. 1757. 4. (Der Steine, auf welchen sich Buchstaben oder Worte finden, sind 227 auf 8 Kpfr. und auf elf andern mehrere seltene Steine und andern alte Kunstwerke abgebildet.) — Collection of antique Gems, by M. Worlidge, Lond. 1768. 4. 3 B. — Novus Thesaurus Gemmar. veter. ex insignioribus Daetyl. select. c. explic. Vol. I. Tab. cent. cont. R. 1781. f. Vol. II. Tab. C. cont. ebend. 1783. f. (Der Bde. haben überhaupt vier werben sollen, und die Auswahl der Steine, so wie ihre Erklärung schreibt sich von Gori her. Die Arbeit ist

ein wahres Buchhändler Nachwerk.) — Recueil de pierres antig. grav. au nombre de 1600 en rouge, avec leur description p. l'Abbé Ign. Mar. Raponi, Rome 1786. f. — Ancient Gems of the rights etc. of Venus 1788. 8. 36 Bl. mit franz. und englischen Erklr. welche, so viel ich weis, aus der Schrift, Veneres utri observantur in Gemmis antiqu. Lugd. B. 8. 2 B. genommen sind.) — — Ausser diesen besondern Sammlungen von einzeln, in mehreren Cabinetten zerstreuten, geschnittenen Steinen, finden sich deren noch in verschiedenen Werken, welche überhaupt von Alterthümern handeln, als in den, bey dem Art. Anst. S. 192. angezeigten Schriften des Spon — in dem ebend. angeführten Mus. Rom. des la Chaussee — in den Collect. Antiq. Rom. des Ventosi (ebend. S. 193) — in dem Rec. d'Antiq. des Caplus (ebend.) — in dem Monument. ant. des Winkelmänn (ebend.) — so wie in dem Montfaucon (ebend. S. 135) — in dem Spicileg. Antiquitat. f. variar. ex antiqu. elegantiar. vel novis luminibus illustratar. vel recens editar. Fascic. a Laur. Begero, Col. Brand. 1692. f. mit K. — Bey des Phil. Buonarrotti Osservaz. illustr. sopra alcune medaglionie ant. del. Card. Gasp. Carpegna, R. (1698) 4. — in den, bey dem Art. Aufschrift, S. 237. angef. Inscript. ant. gr. et Rom. . . . c. Ant. M. Salvini et Ant. Fr. Gori, Flor. 1727-1734. f. 3 B. (im 1ten Bde. überhaupt 62 St.) — Ferner in dem Disc. de la Relig. des anc. Rom. p. du Choul (s. Art. Alten, S. 120. — in dem Diar. Italic. des Montfaucon, Par. 1702. 4. mit K. — in den, bey dem Art. Portrait angezeigten Sammlungen von Bildnissen der Alten — u. v. a. m. —

Besondere Erklärungen einzelner Steine sind sehr viele geschrieben worden, wovon in des H. v. Müll. Bibl. de Peint. Ch. V. Sect. VII und VIII. S. 334 u. f. sich ein Verzeichniß findet. — Ich schreibe mich hier auf diejenigen ein, welche

welche von einer besondern Art geschnittener Steine handeln, als von den so genannten Sokratischen Steinen, unter welchen gewöhnlich diejenigen verstanden werden, auf welchen Figuren vorkommen, die aus den Köpfen verschiedener Thiere, in die Gestalt eines Hahns gebracht, oder auf die Füße eines Hahns gestellt, zusammen gesetzt sind, unter welchen sich aber auch ein alter, dem Sokrates ähnlicher Kopf befindet, und wovon Joa. Chifertii Socrates, f. de Gemmis eius Imagine caelat. Judicium, Antv. 1662 4. handelt. — Von den Abraxas: Joa. Macarii Abraxas f. Apistopistis; antiquaria disquisitio de Gemmis Basilidianis Antv. 1657. 4. — De Nominis Abraxas vera et genuina significatione, eine Abhandl. von P. E. Jablonsky, in dem 1ten Th. des 7ten Bdes. der Miscell. Lips. nov. — Montfaucon, im 4ten Buche des zweiten Theiles. Bd. 2. S. 352. und im zweiten Supplemente f. Antiquités expliquées, wo er sie in sieben Classen theilt, als Abraxas mit einem Hahnenkopfe; mit einem Löwenkopfe oder ganzen Körper; mit der Inschrift oder Abbildung des Serapis; mit den Figuren des Anubis, der Kaiser, Schlangen, Sphinxen und Affen; mit menschlichen Gestalten, und gekügelt, oder ohne Kügel; mit Inschriften ohne Figuren und mit Hebräischen Aufschriften; und ganz ungewöhnliche, seltsame Stücke. Uebrigens ist bekannt, daß das Wort Abraxas nach Maßgabe der Zahlen, welche die darin befindlichen Buchstaben bedeuten, vom Basilides, oder einem andern Gnostiker, zusammen gesetzt worden ist, und so die Zahl der Tage eines Jahres (365) ausdrückt, und daß diese Steine, in Rücksicht auf Kunst, in gar keine Betrachtung kommen. —

Nachrichten von Steinschneidern überhaupt finden sich, im Allgemeinen, in dem Abecario pictorico (S. Art. Baumeister S. 345.) — in Büchli Allg. Künstlerlexicon, (S. ebend.) u. a. m. Der zweite Band der Dacty-

lioth. Smithiana enthält eine so genannte Histor. Glyptogr. von A. F. Gori, in fünf Abschnitten, wovon der 1ste ein Verzeichniß derjenigen Steinschneider, welche ihre Nahmen auf ihren Werken eingegraben haben; der zweyte die ungewissen oder falschen Nahmen; der dritte die Nahmen verschiedener alten unter ihnen, die durch Denkmähler oder in Schriften verewigt worden sind, und der vierte und fünfte die Nahmen der Neuern vom 1sten bis zum 18ten Jahrh. in sich begreift. — Von den Steinschneidern der Alten besonders: In dem Werke des H. v. Storch finden sich, wie gedacht, die Nahmen von 48, und in der, vorhin angeführten Differat. glyptogr. des Vettori, im 2ten Kap. ein alphabetisches Verzeichniß von 53 derselben, mit Inbegriff jener acht und vierzig. — In der Biblioth. de Peinture etc. p. Chr. Theoph. de Murr, S. 248 u. f. ein ähnliches Verzeichniß von 75 derselben, welches zwar in unsern besten Journalen gelobt, und schon öfterer als Autorität angeführt worden, aber wirklich sehr flüchtig abgefaßt ist. So ist, z. B. Agathangelus (S. 249) angeführt, obgleich Vettori, in der angeführten Differat. ausdrücklich sagt, daß die Arbeit worauf sein Nahme vorkommt (ein Kopf des Pompejus), quantumvis opus elegantissimum subleste fidei suspicionem subit apud plerosque cultos viros, qui in eodem expendendo manum recentioris artificis, judicio sane constanti, perspectam habere sibi videntur. Ferner sind aus dem Quintus Alex. zwei Künstler, ein Alex. und ein Quintus gemacht, und Mnesarch ist auf das bloße Zeugniß des Junius, aufgenommen, da doch allenfalls nur Paetius und Apuleius zu Gewährsmännern dienen könnten, deren Zeugniß aber in solchen Dingen um so minder gültig ist, da Mnesarch, als der Vater des Pythagoras, in einem Zeitalter gelebt hat, in welchem die geschnittenen Steine wohl noch nicht in Griechenland bekannt waren. Das größte Unglück ist dem H. v. Murr mit dem Theodor von Samos begegnet. Denn

wenn dieser gleich, dem Herodot (Lib. III. 41. S. 256. Vd. 1. Ed. Reiz.) und dem Pausanias (Lib. VIII. 14. S. 629. Ed. Kuhn.) zu Folge, der älteste bekannte Künstler dieser Art seyn müßte: so hat denn doch G. E. Lessing in den Antiquarischen Briefen (Vd. 1. S. 155.) es so ziemlich wahrscheinlich gemacht, daß dieser Künstler den Stein des Polykrates nur gefaßt habe, und daß Plinius, der von diesem Steine sagt, daß er *illibata intactaque* gewesen, (Lib. XXXVII. c. 4) der glaubwürdigere sey. Doch dem sey, wie ihm wolle, H. v. Murr nimmt ferner das Zeugniß des Plinius für das Zeitalter dieses Künstlers (L. XXXV. 43), welcher ihn *multo ante Bacchiadas, Corintho pullos*, also lange vor der 3oten Olymp. setzt, an, läßt ihn aber — wer sollte es glauben? — das Bildniß des Polykrates selbst, der über ein Jahrhundert nach ihm, in der 6ten Olymp. gelebt hat, verfertigen, und verweist deswegen auf den Pausanias, den Junius und den Winkelmann, und nur Junius hat die Vermuthung (Cac. S. 210. Ed. 1694) daß, weil Polykrat, dem Clemens Alexandrinus (Paedag. Lib. III. c. XI. Oper. T. 1. S. 599. Wirech. 1778. 8.) zu Folge, mit einer Leier geschaltet habe, eine Leier auf diesen Stein geschnitten gewesen seyn könne. Auch macht er ihn zu einem Sohne des Rhoeus, da er doch ein Sohn des Telekles genannt wird! Ueberhaupt ist dieser Theodor ein wahrer Stein des Anstosses für die Geschichtschreiber der Steinschneiderkunst. Nicht allein sind des H. von Murr sonderbare Nachrichten von ihm, sogar in die Fußsahn zu G. E. Lessings *Collectaneen* (Vd. 1. S. 282) gekommen; sondern H. Büsching, in s. Geschichte dieser Kunst (S. 33.) setzt ihn eben auch, mit Winkelmann, in die Zeiten des Polykrates selbst (obgleich Plinius der einzige ist, der sein Zeitalter bestimmt hat) und sagt zugleich, daß der von ihm geschnittene Stein ein Smaragd gewesen, und daß man, ungefähr hundert Jahre nach dem Polykrates, erst angefangen habe, in Smaragde zu schneiden! — Ein anderes Verz. von

alten Steinschneidern findet sich, wie gedacht, in den Lessingschen *Collectaneen*, Vd. 1. S. 271. — *Memorie degli antichi incisori, chi scolpirono i loro nome in Gemme e Camei . . . Opera di D. A. Bracci, Fir. 1784. f. mit B. Ital. und Lat.* (Das Werk selbst war bereits im J. 1755 unter einem etwas veränderten Titel angekündigt worden.) — Ich will indessen bemerken, daß, da von denjenigen Steinschneidern der Alten, von welchen wir auch die Namen auf Steinen finden, nur wenige in Schriftstücken und nur beiläufig vorkommen, auch nur wenige Nachrichten von ihnen mit Gewisheit gegeben werden können. Plinius gedent (XXXVII. 4) als der berühmtesten, des Pargoteles, Apollonides, Erontus und Dioscurides; mit dem Nahmen des Cronius ist indessen nur eine Masse (S. Gori Inscript. anc. Vd. 1. S. 39) übrig. Auch ist es wohl noch immer nicht ausgemacht, ob sie schon auf Diamanten geschnitten haben. Zwar kommen in der *Lippischen Dactyl. Zweytes Tausend N. 387.* und in dem *Supplem. zu dem mythol. Tausend N. 357.* und zu dem *Historischen N. 141. 271. 276. 323* dergleichen vor; aber wer ist Dürge, daß sie alt sind? Und das Zeugniß des Plinius, zu dessen Zeiten neun öffentliche Daetyllotheken in Rom waren, thut mir von zu großem Gewicht, als daß es durch ungewisse Arbeiten widerlegt werden könnte. Ueberhaupt scheinen die Alten in die kostbaren Edelsteine, als den Smaragd, Rubin, u. d. m. nicht so oft als in Mchate von einer Farbe, und, unter dieser vorzüglich in den Körncol, in so fern der Sarder zu diesem mitgerechnet wird, geschnitten zu haben. —

Von den Steinschneidern der *Neuern*: *Ragionamento . . . degli Intra-hatori moderni in pierre dure, Camei e gioje von G. Vafari, in dessen Vice, Vd. 1. Th. 3. S. 240 der Vol. Ausg. v. J. 1648 und Vd. 4 S. 247 der Florent. v. J. 1767 u. f.* (Sie gehen bis zum J. 1568.) — Das 24-26 Kap. in der öfter angeführten Dissert. des Vettori, woben die Nachrichten des Vafari zum Grunde liegen.

liegen. — Histoire des graveurs en pierres fines, in dem Werke des Mariette, S. 105-152. (Kast gänzlich aus seiner Dissertation des Vettori gezogen.) — Memorie degli Intagliatori moderni in pietre dure, Cammei e Gioje del Sec. XV. fino al Sec. XVIII. di And. Pier. Giulianelli, Liv. 1753. 4. (Das Werk des Vettori, italienisch, mit Zusätzen.) — Considerazione sopra alcuni Supplementi e note di un Autore Fiorentino . . . da Lor. Masini, Ven. 1756. 4. (Zu dem, oder über das vorhergehende Werk.) — Die berühmtesten darunter, seit der Zeit der Wiederauflebung der Steinschneiderkunst in Italien unter den Medicis oder vielmehr seit dem Lorenz de Medici, und der, in seinen Gärten, im J. 1468 errichteten Academie der Künste, sind, unter den Italienern: Donatello (steht bey Hrn. Büsching, Gesch. der zeichnenden Künste S. 182. unter den ersten, die Kunst wieder herstellenden Steinschneidern, weil ihn Giulianelli in s. Memorie degli intagliatori moderni, S. 123 dazhin stellen sollen; allein der italienische Schriftsteller sagt an dem angeführten Orte nichts, als daß dieser Künstler Wiederhersteller seiner Kunst (der Bildhauerei) gewesen, und der Steinschneiderkunst nur dadurch Aufmerksamkeit und Ansehen verschafft, und Feinheit und Delicatesse in der Arbeit der neuern Steinschneider befördert, weil er die auf alten geschnittenen Steinen befindlichen Vorstellungen zum Inhalt seines flachen Schnitzwerkes, zum Theil, genommen.) Ben. Peruzzi (1490) Giov. delle Carniole (1490) Dom. de' Cammei (1490) Galeazzo Mondella (1500) Jac. Tagliacarna (1500) Marc. Aldo Moretti (1500) Ambr. Toppa, Caradossa genannt (1550. Dieser Künstler, und nicht Jac. di Trezzo, wie Gorklus und Stork, und nicht Clemente Virago, wie Mariette will, soll zuerst in Diamant geschnitten haben.) Pier. Mar. da Pescia (1515. Es ist jetzt mehr als zu wahrscheinlich, daß Pescia der Urheber des unter dem Nahmen des Petschaftes zweyter Theil.

vom Michel-Angelo bekannten Steines sey.) Michelino (1515) Nic. Npanzi (1520) Mar. Benedetti (1523) Dom. de Polo (1536) Giov. Jac. Caraglio (1540) Giov. Ant. de Rossi (1540) Giov. Taverna (1540) Valer. de' Velli († 1546) Mat. del Masfaro († 1548) Lud. Anichini (1550) Elob. Virago (1550) Aless. Cesari (1550) Mar-mira, Vater und Sohn (1550) Gasp. und Girol. Miluroni (1550) Jac. di Trezzo (1550) Giov. Bernardi da Castel Bolognese († 1555) Ant. Dordoni († 1584) Jac. Anfosso († 1585) Annib. Fontana († 1587) Sil. Croca, Pippo gen. (1600. Wird wohl der, von Hrn. Büsching nach dem Garzoni, bald Nizzo, bald Pezzo genannte Künstler seyn.) Andr. Vorganone (1670) Eusan, gen. Rey (1690) Juane Tortorino (1690) Gluf. Ant. Torricelli († 1719) Ferd. Eusebio, und Dionisio Miseron (1700) Henr. Landi (1720) Girol. Rossi (1730) Franc. Mar. Bartano Ghingi († 1737) Franc. Mar. Gabl (1750) Giov. Costanzi (1750) Carlo Costanzi (1753) Fel. Ant. Barnabe — Franc. Borabigiani — Ter. Masini. — — Unter den Deutschen (welche ich hier auf die Italiener folgen lasse, weil die Kunst von ihnen zunächst auf uns gekommen): Don. Engelhard († 1552) Zachar. Belzer (1600) Casp. Lehmann († 1622. schnitt vorzüglich in Glas und Crystall, und verbesserte, und erleichterte, mit Hülfe neu erfundener Maschinen, diese Arbeit.) Georg Höfler († 1630) Luc. Kilian († 1637) Erh. Dorsch († 1648) Gerard Walder (1670) Christoph Dorsch († 1732) Phil. Christoph Becker († 1741) Joh. Rud. Ochs († 1750. Eine, ihn, und das berühmte Petschaft des Mich. Angelo betreffende Anekdote findet sich im Oechris, 2. S. 430.) Joh. Georg Wallador († 1757) Joh. Lor. Matter († 1763) Gottfr. Graaf — Joh. Ant. Wihler († 1790) — Aaron Wolf — Hübner — Klette — Dittensbach — mit welchen ich den Niederländer Maurice († 1732) und den Dänen, Carl Ehr. Meisen († 1725) verbinden will. — — Unter den Franzosen: Der oben angeführte italienische Künstler, Mat. del Masfaro wurde von Franz dem 1ten nach Frankreich

reich gezogen, und scheint Frankreich mit dieser Kunst zuerst bekannt gemacht, auch Unterricht darin jungen Franzosen gegeben zu haben (Giulianelli S. 132.) — Jul. de Fontenay, auch unter dem Nahmen Col-dore bekannt (1602) Franc. Trudon (1690) Jean B. Certain (1730) Hure (1740) Fre. Jul. Barier († 1746) Jacq. Guay (1750) Louis Gries (1752) — — Bey den Engländern Thom. Simon (1650) Smart (1722) Seaton, u. a. m. S. übrighens den Art. Pafte.

G e s c h o ß.

(Baukunst.)

So nennt man in einem Gebäude, das aus mehreren über einander liegenden Abtheilungen besteht, die oberen Abtheilungen, zu denen man durch Treppen hinauf steigt. Sie werden auch Stokwerke, und ist schon vielfältig mit dem französischen Namen Etages genennt. Man sagt von einem Hause, es sey von einem, zwey, drey Geschossen, oder Stokwerken, wenn über die untersten, gerade über der Erde liegenden Zimmer, noch ein, zwey oder drey Aufsäße von Zimmern gebauet sind. Nämlich die untersten Wohnungen werden eigentlich noch nicht zu den Geschossen gerechnet. Dieser Bedeutung des Wortes zu Folge wäre ein Haus von drey über einander liegenden Wohnungen, und drey Reihen über einander stehender Fenster, nur von zwey Geschossen, weil die unterste Wohnung noch zwey andre über sich hat.

Man unterscheidet auch ganze und halbe Geschosse. Die Ganzen sind in gemeinen Wohnhäusern wenigstens zehn und höchstens vierzehn Fuß hoch; in Pallästen funfzehn bis zwanzig; die halben Geschosse, die auch Attiken*) genennt werden, haben nur die halbe Höhe.

*) S. Attiken.

An den Außenseiten werden gemeinlich die Geschosse durch Bänder und Gesimse von einander abgefordert; es sey denn, daß nach römischer Art Säulen oder Pilaster von dem Fuße des Gebäudes bis an das Gebälke gehen, in welchem Fall diese Absonderung der Geschosse nicht statt haben kann. Man giebt auch dem ersten Geschos oft seine besondere Plinthe. Eine Außenseite von zwey und mehreren Geschossen, die nicht durch Bänder oder Gesimse abgetheilt sind, hat ein zu mageres Ansehen; hingegen giebt die Abtheilung der Geschosse den Außenseiten nicht nur ein gutes Ansehen, sondern erweckt auch zugleich den Begriff einer mehrern Festigkeit. An den Außenseiten gemeiner Wohnhäuser zeiget sich der gute oder schlechte Geschmak eines Baumeisters auf den ersten Blick, aus der Abtheilung der Geschosse. Der gute Baumeister weiß alles so einzurichten, daß jedes Geschos ein Ganzes ausmacht, dessen Theile nicht gegen das ganze Gebäude, sondern nur gegen das Geschos abgemessen werden.

Gesellschaftstänze.

So nennt man die Tänze, welche keine besondere Handlung oder Bedeutung haben, auch nicht als ein Schauspiel aufgeführt werden, wie die Vallerie*), sondern bloß in Privatgesellschaften, zum Vergnügen und Zeitvertreib der tanzenden Personen selbst, getantz werden. Man nennt sie auch gemeine Tänze oder Cammertänze. Sie sind von sehr vielerley Gattungen, französische, englische, polnische, deutsche Tänze u. s. f. deren jede wieder verschiedene Arten hat. Verschiedene Anmerkungen über die

*) S. Valleret.

die Tänze überhaupt kommen in einem andern Artikel vor *).

ihr Gesichtskreis. Dieses wird aus folgender Vorstellung deutlich werden.

G e s i c h t.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort wird bisweilen als ein Kunstwort gebraucht, um bey Zeichnung der Figuren ein gewisses Längenmaaß auszudrücken, welches, wie der Model in der Baukunst, zur Einheit angenommen wird. Weil man gefunden, daß bey einem wolgewachsenen Menschen die ganze Länge des Körpers, so wie seine Breite bey gerade ausgestreckten Armen von der Spitze des längsten Fingers der einen Hand bis an die Spitze desselben an der andern, ohngefähr zehnmal die Länge des Gesichts vom Anfang der Stirne bis unter das Kinn, ausmache, so hat man die Gesichtslänge überhaupt zum Maassstab der Grössen angenommen.

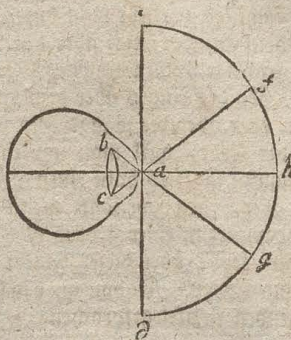
Dieselbe wird in drey Theile getheilt, wozu die Natur selbst den Hint gegeben, indem sie die Höhe der Stirn die Länge der Nase, und dann die Länge von der Nase bis unten an das Kinn gleich gemacht hat. Dieser Drittel des Gesichts wird auch eine Nase genannt.

Gesichtskreis.

(Zeichnende Künste.)

Bedeutet den ganzen Raum, den ein Mensch mit unverwandtem Auge auf einmal übersehen kann, oder wirklich überseht. Es kömmt in den zeichnenden Künsten bey verschiedenen Gelegenheiten in viel darauf an, wie weit der Gesichtskreis ausgebehnt oder eingeschränkt werde. Wenn man setzt, das Auge liege in dem Mittelpunkt einer hohlen Kugel, so ist ohnfehr die Hälfte der, vor dem Auge liegenden, Hälfte der Kugelfläche

*) S. Tanz.



Hey a ist der Mittelpunkt des halben Zirkels d g h f e, den man sich entweder in einer waagerechten oder in einer senkrechten Fläche liegend vorstellen kann. In diesem Punkte liegt der Stern des Auges, wodurch das Licht fällt. Nun können zwar aus jedem Punkte des halben Zirkels, wenn man nur die Punkte e und d ausnimmt, Lichtstrahlen in das Auge fallen; aber die Strahlen, die ein deutliches Sehen verursachen sollen, müssen so einfallen, daß sie auch zugleich durch die sogenannte kristallene Linse des Auges b c durchfallen, die in einiger Entfernung hinter dem Augenstern liegt. Daher kann kein Punkt der Bogen d g oder e f sichtbar werden, und nur die Punkte des Zirkels, die in dem Bogen f g h liegen, sind sichtbar. Wenn man nun setzt, daß sich der Zirkel an der Linie a h, als an einer Ase herumbrehte, so beschreibt der Bogen f g h eine Kugelfläche, die der eigentliche Gesichtskreis des Auges ist. Alles, was in der Höhle der Kugel außer dieser Fläche liegt, ist unsichtbar.

Ganz genau läßt sich die Grösse des Bogens f g h nicht bestimmen, weil der Abstand der kristallinen Linse vom Augenstern nicht immer gleich ist. Man kann indessen zum Behuf der zeichnenden Künste für gewiß annehmen,

Man stelle sich eine waagerechte Fläche $A B C D$ vor, auf welcher die Gegenstände, die man zeichnen will, stehen, und $o p q r$ stelle die Tafel vor, auf welche die Zeichnung gemacht werden soll; i sey der Gesichtspunkt oder die Stelle, wo das Auge ist, das die auf der Fläche $A B C D$ liegenden Gegenstände sieht. Nun sollen sie auf der Tafel so gezeichnet werden, daß es dem in i stehenden Auge einerley ist, ob es die Sachen selbst, oder die auf der Tafel gemachte Zeichnung, sehe.

Hier ist sehr leicht zu sehen, daß so wol der Ort, wo jeder Gegenstand, in der Zeichnung zu stehen kommt, als auch seine Figur und Größe, sich durch den veränderten Gesichtspunkt verändern würde. Dieser Punkt könnte so schlecht gewählt werden, daß kaum eine Sache eine erkennbare Gestalt behielte, und auch so, daß in der Lage der Sachen sich alles verwirren würde.

Es ist also hier, wo von der besten Lage des Auges die Rede ist, auf drey Dinge zu sehen. Auf den Abstand des Auges vom Gemälde $i s$, auf seine Höhe über die Grundfläche $i x$, und auf seine Richtung.

Nun bedenke man zuvörderst, daß der Winkel $t i u$, unter welchem die Breite der Tafel ins Auge fällt, lediglich von der Entfernung des Auges von der Tafel abhängt. Ist diese Entfernung halb so groß, als die Breite der Tafel, so fällt die ganze Tafel unter einem Winkel von 90 Graden in das Auge. Wenn man nun als einen Grundsatz annimmt, daß man auf einem Gemälde nicht mehr vorstellen soll, als das Auge auf einmal mit unverwandtem Blick übersehen kann, so folget daraus, daß der Winkel $t i u$ nicht könne über 90 Grade seyn *): deswegen kann der Gesichtspunkt zur perspektivischen Zeichnung nicht näher an die Tafel

gerückt werden, als die halbe Breite der Tafel beträgt.

Es ist aber nicht einmal rathsam, den Gesichtspunkt so nahe an der Tafel zu nehmen, weil die äußersten Gegenstände bey dieser Nähe noch zu sehr würden verstellt werden. Allzu groß aber muß man die Entfernung des Auges auch nicht nehmen, weil dadurch die allmähliche Verkleinerung der, sich vom Vordergrund entfernenden, Theile nicht mehr merklich genug, und also überhaupt die ganze Scene, oder das ganze Gemälde flach werden würde.

Die Höhe des Gesichtspunktes bekommt ihre Einschränkungen auf eben die Art, wie seine Entfernung. Es ist aus dem Vorhergehenden klar, daß der Winkel $s i z$ nicht wol kann 45 Grade groß seyn; weil in diesem Falle die nahe an der Grundlinie liegenden Gegenstände nicht deutlich in das Auge fallen. Es ist also allemal nothwendig, die Höhe des Gesichtspunktes geringer zu nehmen, als den Abstand desselben von der Tafel.

Indessen kommt es dabey auch auf die Höhe der vorzustellenden Gegenstände an. Wenn z . E ein hoher Thurm abzuzeichnen wäre, dessen Spitze sich sehr hoch über die Linie des Horizonts erhöbe, so muß auch die von der Spitze des Thurmes in den Augenpunkt gezogene Linie mit der Horizontallinie keinen Winkel machen, der über 45 Grad hoch wäre. Wenn also sehr hohe Sachen vorzustellen sind, deren oberste Höhe deutlich in die Augen fallen soll, so muß der Gesichtspunkt eine ihnen dergestalt angemessene Höhe haben, daß sie nicht undeutlich werden. Dieses aber ist bey der geringsten Kenntniß der Geometrie so leicht, daß es nicht nöthig ist, die Sache hier besonders auszuführen.

Endlich ist die Richtung des Auges zu betrachten, oder die Richtung der Linie $i s$. Man übersieht eine Scene
am

*) S. Geometrischer Kreis.

am deutlichsten, wenn man so gerade davor steht, daß die Richtung des Auges mitten in dieselbe geht. Eine Schaubühne z. E. und alles, was darauf vorreht, fällt am besten ins Gesicht, wenn man gerade der Mitte der Bühne gegenüber steht. Daher liegt auch der Augenpunkt in den meisten Gemälden mitten in der Tafel, welches bey allen den Gemälden nothwendig ist, auf denen die Hauptfachen mitten auf der Tafel gezeichnet sind. Es giebt aber auch verschiedene Fälle, wo dieser Punkt aus der Mitte gegen das eine oder andre Ende der Tafel herausgerückt wird *).

Dieses ist also, was der Zeichner bey der Wahl oder Festsetzung des Gesichtspunktes zu überlegen hat.

Ein Gemälde zeigt sich nur alsdann in seiner Vollkommenheit, wenn das Auge dessen, der es betrachtet, gerade in dem Gesichtspunkt, auf den sich seine perspektivische Zeichnung gründet, steht. Daher kommt es, daß Kenner, um ein Gemälde recht zu beurtheilen, dasselbe, wo es möglich ist, allemal aus dem wahren Gesichtspunkt betrachten. In Gallerien aber, wo die Gemälde aufgehangen sind, geht es selten an.

G e s i m s.

(Baukunst.)

Eine aus mehreren Gliedern bestehende Einfassung an dem obersten, bisweilen auch an dem untersten Ende einer Mauerwand, oder einer Oeffnung. Also sind die Einfassungen, die in den Zimmern zu oberst an der Decke um die Wände herumlaufen, Gesimse, die den Wänden von oben ihre Einfassung geben. Wenn die Wände auch unten an dem Fußboden solche, aus mehreren Gliedern bestehende Einfassungen haben, so werden sie Fußgesimse genannt. Eine solche Einfassung, die an einem

*) S. Augenpunkt.

Haus gerade unter dem Dache herumläuft, wird das Haupegesims des Hauses genannt *). Auch die Oeffnungen, als Thüren und Fenster, wenn sie ihre völlige Verzierung bekommen, werden oben mit Gesimsen eingefast.

Das Gesims dienet zur Begrenzung und Vollendung der Theile, die davon ihre Einfassung bekommen, damit sie als etwas Ganzes erscheinen, wie anderswo deutlich gezeigt worden **): mithin ist es eine wesentliche Verzierung ganzer Gebäude, der Oeffnungen, der Wände in Zimmern und freystehender, zu bloßer Einschließung eines Platzes dienender Mauern.

Sie werden auf sehr vielerley Arten gemacht. Die vollständigsten Gesimse sind die, welche nach Art der Gebälke gemacht sind, wie die Haupegesimse der Häuser und die Gesimse über große Hausthüren, an denen die Oberschwelle die Stelle des Unterbalkens, der darauf folgende Streifen den Fries, und dann die darüber hervorstehenden Glieder den Kranz vorstellen. Sie können aus vielerley platten und runden, ausgeboogenen oder ausgefachten Gliedern bestehen, deren Anzahl und Verhältniß keinen bestimmten Regeln unterworfen ist. Sie müssen allemal nach Maßgebung der Ordnung und des in dem Gebäude mehr oder weniger herrschenden Reichthums ausgesucht werden. Man kann aber aus den verschiedenen Gesimsen, die auswendig und inwendig an den Gebäuden angebracht sind, gar bald den guten oder schlechten Geschmack eines Baumeisters erkennen †).

Einige allgemeine Regeln müssen bey jedem Gesims wol in Acht genommen werden. Seine ganze Höhe,

wenn

*) S. Gebälk.

**) S. Cap.

†) S. Glieder.

wenn es nach Art eines Gebälks gemacht ist, wird nach den Verhältnissen der großen Gebälke an den Säulenordnungen genommen. Die Gesimse an den Wänden der Zimmer aber, wo sehr selten die Glieder, die den Unterbalken und den Fries vorstellen, angebracht werden, können nach dem Verhältniß des Kranzes am Gebälke gemacht werden, vom zwölften bis zum funfzehnten oder sechszehnten Theil der Höhe der Wand.

Die Menge der kleinen Glieder muß man dabey vermeiden, und die Auslaufungen müssen vom untersten bis zum obersten Glied immer zunehmen. Die ganze Auslaufung kann der Höhe des Gesimses gleich seyn, oder gegen sie das Verhältniß wie 3:4, oder wie 2:3 haben.

Die Wandgesimse in den Zimmern werden gegenwärtig so gemacht, daß das oberste Glied nicht unmittelbar an die Decke anschließt; man läßt über dem Gesims eine große Hohlkehle an die Decke anlaufen. Dieses ist unstreitig besser, als die alte Art; denn ein Gesims kann wegen seiner Auslaufung nichts tragen, sondern alle Last muß auf die feste Mauer gesetzt werden.

Gespräch.

Kurze unter mehreren Personen abwechselnde Reden, nach Art derjenigen, die in dem täglichen Umgang über Geschäfte, Angelegenheiten, oder über spekulative Materien vorkommen. Dergleichen Gespräche machen eine besondere Gattung der Werke redender Künste, die eine nähere Beleuchtung der Critik verdienet. Es ist aber hier bloß von den Gesprächen die Rede, die eine ästhetische Behandlung vertragen, und als Werke des Geschmacks erscheinen; denn diejenigen, die philosophische Untersuchungen, oder Deweise gewis-

ser Wahrheiten, nach den Regeln der Vernunftlehre, zum Grunde haben, wie die Gespräche, darin Plato und Xenophon die sokratische Philosophie vortragen, oder die Dialogen des Cicero, gehören der Philosophie zu, und können nicht eigentlich zu den Werken der Beredsamkeit oder Dichtkunst gerechnet werden. Die philosophischen Gespräche haben mehr deutliche Erkenntniß, als lebhaftes Gefühl der Sachen zum Endzweck; deswegen auch Quintilian sie den Werken der Beredsamkeit entgegen setzt*).

Gespräche, die man als Werke des Geschmacks anzusehen hat, zielen nicht auf methodische Untersuchungen ab; sie sind Aeußerungen der Sinnesart der sich unterredenden Personen, die darin ihren Geist und ihr Herz entfalten, und ihre eigene Art die Sachen zu sehen und zu empfinden an den Tag legen. So sind die Gespräche, die Lucianus geschrieben, und die in dem Drama vorkommenden Reden.

Wir müssen uns um den Werth dieser Gattung richtig zu beurtheilen, und auch um zu einigen Grundsätzen über ihre wahre Beschaffenheit zu gelangen, zuvörderst in den eigentlichen Gesichtspunkt stellen, aus dem man das Gespräch zu beurtheilen hat.

Unstreitig ist das menschliche Gemüth, dessen Art zu denken, zu empfinden, zu begehren und zu verabscheuen, der interessanteste Gegenstand unserer Betrachtung. Einem denkenden Menschen kann nichts angenehmer seyn, als bey gewissen Gelegenheiten in die Seelen anderer Menschen hineinzuschauen, ihre Gedanken darin zu lesen und ihre Empfindungen

§ 4

*) Er sagt von einem gewissen Art des Vortrages, in welchem Schlüsse auf Schlüsse folgen, er sey *Dialogis et dialecticis disputationibus similior, quam nostri Operis actionibus*. Inst. I. V. 14. 27.

pfindungen zu fühlen. Es geschieht allemal mit Vergnügen, wenn man unbemerkt Menschen von lebhafter Phystonomie beobachten kann, bloß weil man die Gedanken und Empfindungen der Seele einigermaßen auf ihren Gesichtern siehet. Dergleichen Beobachtungen des innern Zustandes der Menschen sind aber zugleich höchst nützlich, indem das darin liegende Gute und Böse vortheilhafte Eindrücke in uns zurüke läßt. Ein scharfer Beobachter der Menschen darf nur noch einigermaßen unpartheyisch gegen sich selbst seyn, um durch seine Beobachtungen jedes Gute, das er sieht, sich zuzueignen und jedes Schlechte zu Besserung seiner eigenen Fehler anzuwenden.

Wie nun die schönen Künste überhaupt durch ihre Schilderungen ersetzen, was uns an wirklicher Erfahrung abgeht, so ist es ein wichtiger Theil ihres Zwecks, uns die Beobachtung über die Sinnesart der Menschen zu erleichtern. Darum mahlt der Historienmaler die Scenen, die wir selbst nicht gesehen haben, und läßt uns durch die Gesichter der Personen in ihre Seelen hinein schauen; darum schildert uns der Geschichtschreiber die Charaktere der Personen; darum bringt der epische Dichter dieselben mit allen Umständen der Handlung so lebhaft, als es ihm möglich ist, vor die Phantasie. Der größte Werth aller dieser Werke besteht darin, daß wir dadurch die verschiedenen Sinnesarten, Charaktere und Innere Kräfte der Menschen kennen lernen. Der dramatische Dichter aber übertrifft darin alle andern, weil er uns die Personen selbst, so wie sie handeln und reden, vor Augen stellt. **Da** sieht man sie, hört sie zugleich, laut denken, und empfindet zugleich, was sie selbst fühlen.

Man sollte denken, die beste Gelegenheit das Innerste des Menschen durchzuschauen, wäre die, da man,

von ihm unbemerkt, ihn laut denken hörte. Und doch ist ein noch besseres Mittel dazu, nämlich dieses: daß man ihm zuhöre, wenn er, ohne die geringste Zurüthaltung, mit einem andern spricht; denn dieser andre giebt ihm durch Einwürfe, oder durch Aufmunterung, oder durch seine Art zu denken, Gelegenheit, sich lebhafter und bestimmter auszudrücken, und seine ganze Seele mehr zu entfaltn. Als solche Unterredungen müssen wir die Gespräche ansehen, von denen hier die Rede ist; und dieses ist der wahre Gesichtspunkt, in den wir uns zu stellen haben, um sie zu beurtheilen.

Das Gespräch ist demnach eine Nachahmung einer Unterredung solcher Personen, die ihre Art zu denken und zu fühlen so gegen einander entfalten, daß der ihnen unbemerkte Zuhörer in das Innerste ihrer Gemüther hineinschauen kann. Es giebt zwar bisweilen Gespräche, da die redenden Personen sich verstellen; in diesem Fall aber ist alles so veranstaltet, daß uns die Verstellung, die Ursachen derselben, und die ganze Lage der Sachen zum voraus bekannt ist, so daß diese Verstellung uns nicht hindert, die wahren Gedanken der Redenden auf das hellste zu sehen.

Die Wichtigkeit dieser Dichtungsart ist aus dem, was bereits hier davon angeführt worden, hinlänglich abzunehmen. Es ist offenbar, daß der rechtschaffene Mann und der Bösewicht, der Sophist und der gerade Mensch, der Kleinmüthige und der Großmüthige, auf diese Weise am lebhaftesten können geschildert werden. Der große Kenner der Menschen kann sie so reden machen, daß man bey jedem Wort tief in das Innerste ihrer Seelen hineinblicken kann.

Auch ist diese Gattung des Vortrages sehr bequem gewisse Wahrheiten, die nicht sowol durch Vernunftschlüsse, als durch das anschauende Erkennt-

Erkenntniß einleuchtend werden, in ihr vollestes Licht zu setzen. Ein ununterbrochener Vortrag der Gedanken hat die Art einer Beschreibung an sich; da das Gespräch der wirklichen Vorzeigung der Sache ähnlich ist, wo jedes Einzelne, darauf es ankommt, mit dem Finger gezeigt wird.

Wir haben also zwei Arten des Gespräches zu betrachten; die eine Art schildert die Sinnesart der Menschen, die andre setzt gewisse Wahrheiten in das hellste Licht. Wir wollen Kürze halber diese lehrende, jene schildernde Gespräche nennen. Beide Arten können, wie schon oft geschehen, entweder als für sich bestehende kleine Werke der redenden Künste erscheinen, oder als Theile größerer Werke, dergleichen die einzelnen Scenen im Drama sind. Es wäre der Mühe wohl werth, daß jemand den eigentlichen Charakter des Gespräches, den sich dazu vorzüglich schickenden Inhalt, und dann den besten Vortrag desselben besonders untersuchte. Hier können wir weiter nichts thun, als den forschenden Kunsttrichter dazu aufmuntern, und einige Grundbegriffe für die Ausführung dieser Sache an die Hand geben. Über die völlige Theorie der Kunst des Gesprächs müssen wir andern zu entwickeln überlassen. Wir wollen zuerst die lehrenden Gespräche betrachten.

Man kann nicht jede Wahrheit ästhetisch vortragen, und noch weniger schickt sich jede für das Gespräch. Diejenigen, die durch förmliche Untersuchungen, durch methodische Zergliederung der Begriffe, durch eine Folge von Vernunftschlüssen festgestellt werden müssen, überläßt der Dichter den Philosophen; er aber sucht nicht sowohl Wahrheiten zu beweisen, als sie fühlbar zu machen. Das Gespräch soll weder die Stelle einer Abhandlung, noch einer metho-

dischen Untersuchung vertreten; es ist ein kleines, aber sehr genau ausgezeichnetes Gemälde, aus dessen Anschauen eine Wahrheit mit der größten Lebhaftigkeit empfunden wird. Wir befinden uns bisweilen in Umständen, oder sehen eine gewisse Lage der Sachen vor uns, die uns eine zwar schon erkannte, oder doch vermuthete, aber dunkel gefühlte Wahrheit, in einem so hellen Lichte zeigen, daß wir in angenehme Verwundrung darüber gerathen. Da schifet sich nun das Gespräch vorzüglich, dieselbe andern eben so hell einleuchtend zu zeigen. Es dienet dem Leser, den man als die zweite redende Person ansieht, die Umstände und die Lage der Sachen, aus denen dieses Licht entsteht, von Stüt zu Stüt zu zeigen, und ihn genau in den Gesichtspunkt zu setzen, darin man selbst ist. Was in dem gewöhnlichen Vortrag bisweilen ein Beispiel, ein Gleichniß, eine Fabel zur genauen Fassung einer Wahrheit thut, wird durch das Gespräch auf eine noch bestimmtere Weise erhalten; weil es ein solches Gemälde ist, das auf das genaueste ausgezeichnet worden. Auf diese Weise können also einfache Wahrheiten, die man nicht wol anders, als anschauend erkennen kann; sittliche und politische Maximen; Lebensregeln und andre praktische Wahrheiten, durch das Gespräch ihre genaueste Bestimmung und zugleich ihr höchstes Licht erhalten.

Dieser Vortheile halber ist das lehrende Gespräch eine höchst schätzbare Gattung der Beredsamkeit, bequemer, als irgend eine andre Gattung, die wichtigsten Beobachtungen der Vernunft in der höchsten Einfachheit und Deutlichkeit vorzutragen. Dieses ist gerade das, was der Philosophie noch am meisten fehlt. Der Reichthum an nützlichen Wahrheiten, der durch die Cultur der Welt-

weisheit täglich zunimmt, ist doch von geringem Nutzen, so lange nur wenige scharfsinnige Philosophen den Besitz derselben für sich behalten. Wenn der Nutzen der entdeckten Wahrheit sich über ein ganzes Volk ausbreiten soll, so müssen die wichtigsten Lehren, deren Anwendung sich weit über Geschäfte und über Unternehmungen erstreckt, auf eine so faßliche und zugleich so einleuchtende Art vorgetragen werden, daß man sich derselben mit eben der Leichtigkeit bedienen kann, mit welcher man sich vermittelt der glüklichen metaphorischen Ausdrücke einzelner Begriffe bedient, die ohne solche Einkleidung schwer zu fassen wären. Diesen Dienst kann die Philosophie von dem Gespräch erwarten. Nur Schade, daß dieses Feld bis dahin noch so wenig bearbeitet worden; denn in der That muß man sich in der Litteratur aller alten und neuen Völker weit umsehen, um in dieser Art auch nur hier und da etwas Vollkommenes zu finden, wenn man einige in diese Art einschlagende Scenen der dramatischen Poesie ausnimmt.

Freilich ist es schwer ein vollkommenes Gespräch von dieser Art zu machen; denn nicht nur sind die Gelegenheiten, da man wichtige Wahrheiten in dem hellen sinnlichen Lichte, das hiezu nöthig ist, findet, selten, und diese hellen Sonnenblicke der Vernunft schnell vorübergehend; sondern auch die leichtesten und hellsten Wendungen, die man dem Gespräche zu geben hat, schwer zu finden. Unter die besten Werke dieser Art sind die zu zählen, die den Lord Lisleton zum Verfasser haben, ob sie gleich nicht alle von gleicher Stärke sind.

Wer in dieser Art zu schreiben glüklich seyn will, muß eine große Kenntniß des menschlichen Verstandes besitzen, und mit scharfen Blicken in alle Tiefen desselben eindringen.

Er muß nicht nur, welches schon schwer genug ist, die Gedanken der Menschen in allen ihren Wendungen und Krümmungen verfolgen, sondern das ganze Gemählde derselben durch wenige meisterhafte Züge in vollem Lichte darstellen. Allem Anschein nach ist dieses in den redenden Künsten das aller-schwereste.

Dieses lehrende Gespräch kann entweder einzeln für sich behandelt, oder hier und da im Drama angebracht werden, wo es um so viel vortheilhafter stehen kann, da die Materie der Unterredung, die Charaktere der redenden Personen und die besondern Umstände, darin sie sich befinden, schon ohnedem sehr hell vor den Augen des Zuschauers liegen.

Das schildernde Gespräch macht die andre Art dieser Gattung aus. Es hat eine genaue und lebhaftige Kenntniß des Menschen zur Absicht, und überhaupt die folgende Form. Eine der unterredenden Personen ist die Hauptperson des Gesprächs, deren Charakter der Dichter sehr bestimmt muß gefaßt haben. Nun nimmt er sich vor, irgend einen merkwürdigen Zug dieses Charakters, oder die Art, wie sich eine Gesinnung durch denselben entfaltet, wie etwa eine Leidenschaft sich darin äußert, auf das genaueste und lebhafteste zu schildern. Darum sezt er die Hauptperson in Umstände, die dazu am vortheilhaftesten sind; er nimmt noch eine oder zwey Personen an, deren Fragen, Einwendungen und übrige Reden genau abgefaßt sind, jeden Gedanken der Hauptperson in hellem Lichte zu zeigen. Das ganze Gespräch ist so eingerichtet, daß der Leser sich einbildet, er höre einem Gespräche, da die unterredenden Personen ihn in das Innerste ihrer Seelen hinein schauen lassen, von ihnen unbemerkt zu.

Es fällt in die Augen, mit was für großem Vortheil ein Kenner des menschlichen Herzens sich dieser Art zu schreiben bedienen könne. Man kann den Menschen nicht anders, als aus seinen Gedanken und Empfindungen kennen; diese sieht der scharfsinnige Beobachter in den tiefsten Winkeln des Herzens, und bringt sie durch den Ausdruck der Rede an den Tag. Dadurch entfaltet er jede Sinnesart und jede geheime Aeußerung der Empfindung vor unserm Gesichte; zieht dem Heuchler die Larve der Rechtschaffenheit ab; stellt den listigen Sophisten in den krummen Irrwegen seiner List bloß; deckt auch das liebenswürdige Gemüth des Nebllichen auf, daß wir es lieben und verehren. Solche Gespräche sind in dem eigentlichen Sinn Schilderungen der Seelen und solche Schilderungen, die nicht, wie Gemählde, vor uns stehen, sondern lebendige Abbildungen, da wir selbst auf der Scene stehen, wo alles vorgehet. Alles, was im menschlichen Gemüthe schätzbar und liebenswürdig, was verächtlich und abscheulich ist, wird dadurch fühlbar gemacht.

Wer in dieser Art glücklich seyn will, muß das menschliche Herz bis auf sein Innerstes erforschen, und dann den Ausdruck und jeden Ton der Rede völlig in seiner Gewalt haben; zwey sehr schwere Sachen. Und dennoch hat man in dieser Art ungleich mehr vollkommene Muster, als von dem lehrenden Gespräch. Der Mensch zeigt sich dem scharfen Auge des Kenners täglich; aber die Wahrheit erscheint auch den Weisesten nur höchst selten in dem völligen Glanz ihrer einfachen Schönheit. Es ist leichter alle krummen Gänge des Herzens, als den einzigen geraden Weg der Wahrheit auszufinden.

So viel Scharfsinnigkeit erfordert wird, die Gedanken des Gesprächs zu erfinden, so schwer ist es auch auf der andern Seite, den wahren Ausdruck, besonders aber den, jedem Inhalt genau angemessenen, Gang und eigentlichen Ton der Rede zu treffen. In keiner Gattung der Rede ist das, was zum Ausdruck gehört, schwerer, als in dieser.

Außer einer vollkommenen Reueksamkeit des Genies, das sich schnell in jede Sinnesart und in jeden Gesichtspunkt zu setzen wisse, wird eine große Kenntniß der Welt und eine ungemeine Fertigkeit in dem menschlichen Verstand und Gemüth, jede Kleinigkeit nicht nur genau zu bemerken, sondern auch leicht auszudrücken, erfordert. Nur der, welcher durch einen langen Umgang sich mit allen Arten der Menschen bekannt gemacht, wer sie genau studirt, ihnen mit größter Aufmerksamkeit zugehört hat, und dann überdem noch die Gabe besitzt, sich vollkommen, leicht und fließend auszudrücken, kann in diesem Theil der Kunst glücklich seyn.

Hieraus läßt sich auch abnehmen, daß von den verschiedenen Zweigen der redenden Kunst die dramatische Poesie, an welcher die Kunst des Gesprächs so großen Antheil hat, sich am spätesten entwickele. Wer lebhaft oder groß denkt und empfindet, der hat schon das Wichtigste, was zu den meisten Werken der Beredsamkeit und Dichtkunst gehört. Beredte Männer, epische und lyrische Dichter können unter einem Volk aufstehen, das in der Cultur des Genies noch nicht gar weit gekommen ist. Aber die feine Kunst, den Verstand und das Herz der Menschen in ihren feinsten Aeußerungen durch das Gespräch zu schildern, hat weit mehr auf sich, und ist die Frucht eines langen Nachdenkens, und des feinsten Gefühls. Wie sehr lange hatten nicht die Griechen ihren Homer, be-

vor ein Aeschylus oder Sophokles aufstund? Das vollkommene Drama scheint nicht eher möglich zu seyn, als bis ein verfeinerter Geschmack sich ganz über den gesellschaftlichen Umgang der Menschen verbreitet hat. Erst dieser bringet die Genies, die an genauer Beobachtung der Menschen ihre Lust haben, auf die Gedanken, sie auf das genaueste zu studiren: und nur dadurch gelangen sie zu der, ihnen so nothwendigen, Leichtigkeit und Richtigkeit des Tonens, und alles dessen, was zum Ausdruck gehört.



Ueber das Gespräch sind mir folgende theoretische Schriften bekannt: Carolus Sigonius de Dialogo, Ven. 1562. fol. und im 6ten Bd. seiner Werke, Med. 1732. u. f. — Disc. sur la nature du Dialogue von Rem. de St. Mars vor f. Dialogues, Amst. 1712. 12. und im 1ten B. f. Oeuvr. Amst. 1750. 16. — On the Manner of writing Dialogues, als Vorrede vor Hurds Moral and political Dial. Lond. 1764. und 1776. 8. — Essay on Dialogue, von dem Eunomus des Wynne, Lond. 1774 und 1785. 12. 4 B. — Abhandlung von Gesprächen überhaupt, von Joh. Christoph Gottscheden, von seiner Uebersetzung der Fontenellischen Schriften. — Ueber Handlung, Gespräch, und Erzählung, von Hrn. Engel, in dem 1sten B. S. 177. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. und fr. Künste, wo S. 230 u. f. der Wunsch des Hrn. Sulzers, „daß Jemand den eigentlichen Charakter des Gesprächs, den dazu sich vorzüglich schicklichen Inhalt, und den besten Vortrag desselben besonders untersuchte,“ zum Theil erfüllt worden ist. — Nächst diesen handeln vom Gespräch, mit besonderer Rücksicht auf das Drama, Diderot, bey f. Hausvater Oeuvr. Lond. 1773. 8. B. 5. S. XVI. d. Uebers. 1te Aufl. S. 195. — Marmontel, in f. Poet. franc. B. 1. S. 83 u. f. — Call.

hava, in f. Art. de la Comedie, B. 1. Kap. 11. S. 204. — Element, in f. Schrift, de la Traged. B. 2. Kap. 7. — Vortrefliche, einzelne Anmerkungen finden sich in Lessings Dramaturgie, so gar in seinem Anti-Goethe, als zweyter, S. 8. — — Werke, in Gesprächen abgefaßt, worin, um mich mit Hrn. S. auszudrücken, nicht sowohl „Wahrheiten gelehrt,“ (oder gesucht) „als fühlbar gemacht werden,“ sind meines Bedankens nur wenige geschrieben worden. Von den Alten gehört wohl nur Lucian hierher, dessen Schriften bey dem Art Satire angezeigt sind. — Von seinen Nachahmern unter den Neuern: Fenelon (Dial. des Morts, Par. 1712. 12. Amst. 1748. 8. 2 B. — Fontenelle (Dial. des Morts, Par. 1683. 12. Nouv. Dial. des Morts, ebend. 1681. 12. Amst. 1745. 12. 2 B. deutsch, von Gottsched, Leipz. 1726. 8. Aber, wenn er sagt, daß Lucian sein Muster bey Abfassung derselben gewesen seyn soll: so scheint er, so wie alle übrigen neuern Todtengesprächsschreiber, nicht bemerkt zu haben, daß beynahe alle eigentlichen Todtengespräche des Lucian, ihrer Aufschrift getreu und gemäß, nur von den Veränderungen, welche der Tod bewirkt, von den Mährchen über den Zustand nach dem Tode, u. d. m. und von keinen willkürlichen Materien handeln, daß sie eigentliche wahre Todtengespräche sind.) — Rem. de St. Mars (Dial. des Dieux, Amst. 1712. 12. und im 1ten Th. f. B. Amst. 1750. 16.) — G. Littleton (Dialog. of the Dead. Lond. 1760. 8. Frzsch. von Jaucourt, Haag 1760. 8. — Uebrigens scheint, bey Aufhebung der Wissenschaften in Europa, die Gesprächsform sehr beliebt gewesen zu seyn. Alle mögliche Materien, besonders bey den Italienern, wurden darin behandelt. Aber freylich sind die, mir bekannten, zu wenig als Muster darin anzusehen, als daß ich sie hier anführen möchte. — —

Gewand.

Gewand.

(Zeichnende Künste.)

Mit diesem Wort drückt man überhaupt alles aus, was in zeichnenden Künsten zur Bekleidung sowol der Figuren, als auch lebloser Dinge gebraucht wird, und was man in der Kunstsprache gar oft mit dem französischen Wort *Draperie* bezeichnet. Die gute Bekleidung der Figuren und die geschickte Behandlung der, auch bey leblosen Dingen, angebrachten Gewänder, macht einen wichtigen und schweren Theil der Kunst des Zeichners und des Malers aus. Schon in der Natur selbst trägt das Gewand, sowol durch seine Form, als durch die Farbe viel zum guten Ansehen der Sachen bey; aber noch weit mehr in den Werken der Kunst, wo auf die Gruppierung, auf die Haltung der Gemählde, auf das Helle und Dunkle, und auf die Harmonie der Farben ungemein viel ankommt.

Wenn gleich die Anständigkeit es zuließe, in historischen Gemälden und Portraits die Figuren ganz nackt zu mahlen, so würde der Künstler andrer Vortheile halber das Gewand dennoch einführen, weil es ihm zur Zusammensetzung und zu vielen, der Vollkommenheit eines Gemähldes unentbehrlichen Dingen, große Dienste leistet.

Nichts ist geschickter einer Gruppe von Personen die beste mögliche Form zu geben, als das Gewand, womit man das Efigte der Gruppen abrunden, die Lücken ausfüllen und das Unsichtliche darin bedecken kann. Und da man bis auf einen gewissen Grad die Form des Gewandes in seiner Gewalt hat, so kann man dadurch allemal dem Bau einer Gruppe die beste Form geben. Bey gewissen Gelegenheiten ist es schlechterdings das einzige Mittel, die Sachen in eine angenehme Form zusammen zu bauen. Man sieht bisweilen Monu-

mente, dergleichen Verstorbenen zu Ehren in Kirchen gesetzt werden, wo die wenigen Sachen, etwa ein Sarg, darauf oben herum liegende Wapen, und andre bedeutende Dinge, vermittelst eines geschickt übergeworfenen Gewandes, in die schönste Masse vereinigt werden.

Was für eine angenehme Mannigfaltigkeit in den Gruppen historischer Gemählde aus der verschiedenen Beschaffenheit der Gewänder und aus den verschiedenen Farben derselben entsteht, muß jeder Mensch bemerkt haben, der irgend mit einiger Aufmerksamkeit dergleichen Gemählde betrachtet hat. Es würde unmöglich seyn, einer Gruppe von nackenden Figuren die schöne Form, die gute Haltung und die angenehme Harmonie bey der Mannigfaltigkeit der Farben zu geben, die uns oft bey bekleideten Figuren so viel Vergnügen macht. Und in Absicht auf das Helle und Dunkle, welches man nicht allemal, wo man es nöthig hat, durch die Stärke des Lichts und der Schatten erreichen kann, sind die Gewänder das einzige Hülfsmittel; denn ein helles Gewand bey schwachem Licht, oder ein dunkles bey starkem, thut die Dienste des Lichts und Schattens.

Auch der Ausdruck selbst gewinnt oft durch das Gewand. Erstlich, weil es dem Charakter oder sittlichen Tone des Gemähldes ungemein aufhelfen kann; da in den Farben Fröhlichkeit und Traurigkeit, Lieblichkeit und Unmuth, oder strenger Ernst liegt; vermittelst der Gewänder aber hat der Maler den charakteristischen Ton der Farben völlig in seiner Gewalt. Eine fröhliche Scene von Jünglingen und Mädchen kann durch wolgewählte Farben der Gewänder noch fröhlicher werden. Eben so dienet die Form derselben zu Unterstützung des Ausdrucks. Leichtsinns und Ernst, guter und schlechter Geschmack,

schmak, und bald möchte man sagen, eine gute oder schlechte Art zu denken überhaupt, können schon durch die Befleidung vorgestellt werden. Es giebt, wie bekannt, Kleider der festlichen Freude und der Trauer; und wie oft zeigt nicht schon der Zustand der Kleider eine durch Leidenschaft verwirrte Seele an?

Dieses kann hinlänglich seyn den Künstler zu überzeugen, wie wichtig es sey, die Kunst des Gewandes zu studiren. Wo aber irgend ein Theil der Kunst von Genie und Geschmak abhängt, so ist es dieser, weil das Studium der Natur selbst von keiner großen Hülfe seyn kann. Man sieht selten andre Kleider, als die, welche die Mode verordnet; diese sind gemeinlich nicht nach dem Geschmak des guten Künstlers. Er muß meistens die Gewänder selbst erfinden, und seinen Gliedermann damit bekleiden. Dabey ist er in vielen Fällen durch das Uebliche, das man in Kleidern nicht immer übertreten kann, gebunden. Diesen Schwierigkeiten hat man es zuzuschreiben, daß sehr wenig Künstler es in diesem Theile zu einer gewissen Vollkommenheit gebracht haben. Alle einzelne Theile der Kunst vereinigen sich in diesem. Man muß ein starker Zeichner und ein guter Colorist seyn, man muß den feinsten Geschmak für das Schöne der Formen, ein zartes Gefühl für alles, was irgend die sittliche Kraft der Dinge unterstützt, eine fruchtbare und lebhaftere Phantasie haben, um hierin das Vollkommene zu erreichen. Bloß die gute Behandlung der Falten allein, was für großen Schwierigkeiten ist sie nicht unterworfen? Darum ist auch Raphaels großes Genie hierin weiter gekommen, als andre Malter.

Es wäre ein sehr vergebliches Unternehmen, über eine Sache, wo es so ganz auf Genie, Geschmak und

*) S. Galien.

Empfindung ankommt, besondere Regeln aufzusuchen. Nothwendig aber war es, den jungen Künstler auf die Wichtigkeit dieser Sache, und den großen Antheil, den die Gewänder an der Schönheit eines Gemäldes haben, aufmerksam zu machen, damit er diesen Theil der Kunst nicht verabsäume, sondern ein langes und ernsthaftes Studium darauf wende.

Die Form der Gewänder, ihren Schwung und ihre Falten kann man aus Zeichnungen und Kupferstichen genugsam erkennen. Also ist dieses eines der Hülfsmittel zu Bildung des guten Geschmaks der Gewänder. Dazu kann man auch gute Zeichnungen der Kleidertrachten fremder, besonders asiatischer Nationen brauchen. Weil wenig Menschen sich mit Erlernung mehrerer Sachen zugleich abgeben können, so möchte man immer einem jungen Künstler rathen, das Studium dieses Theiles eine Zeitlang besonders zu treiben.



Von Gewändern handeln, unter mehreren, ausführlicher, Leonardo da Vinci, im 358 u. f. Kap. S. 125 u. f. der französ. Ausg. von 1561. f. Dupuy du Grez in dem Tr. sur la Peinture, Toul. 1699. 4. S. 101 u. f. S. 310 u. f. — De Piles in dem Cours de Peinture, S. 81 u. f. der Amst. Ausg. von 1756. 12. und in den Conv. de la Peinture, Oeuv. B. IV. S. 52. u. f. — Conpet, in den Disc. de Peint et de Sculpt. Par. 1721. 4. S. 115 u. f. — Laitresse, im 1ten und 2ten Kap. des 1Vten Buches s. großen Malerbuches, von den Eigenschaften, Art und Farbe der Gewänder. — Einzelne feine Bemerkungen, besonders über den Unterschied der Gewänder in Malerern und Bildhauern, in Hogerds Betrachtungen. — Betrachtungen über die Gewänder des Rafael, Correggio und Titian, in den Opere di Mengs, B. 1. S. 65 u. f. —

G e w ö l b.

(Baukunst.)

Eine nach einer oder mehreren eingebogenen Flächen über ein Gebäude, oder über einen Theil desselben weggeführte Decke, gemeinlich von Steinen gemauert. Die eigentliche Beschaffenheit der Gewölber, ihre Festigkeit und die Regeln, wornach alles zu machen ist, gehören zum Mechanischen der Kunst und kommen hier nicht in Betrachtung.

Die gewölbte Decke hat etwas Kühnere, und vermuthlich auch aus andern Gründen gefälligeres für das Auge, als die gerade. Wir finden unsern allgemeinen Wohnplatz, die Erde, mit dem erhabenen Gewölbe des Himmels weit angenehmer bedeckt, als wenn er die Gestalt eines viereckigen mit einem geraden Boden bedekten Zimmers hätte; und großen Gebäuden, dergleichen die Kirchen sind, geben die Gewölber ein herrlicheres Ansehen, und das Gepräge eines großen und kühnen Werks. Es scheint auch, als wenn das Wolgeschallen, das wir an hohen und gewölbten Gebäuden haben, zum Theil daher rühre, daß ein solcher Raum uns weniger einschränket. Gewölber über ganze Gebäude, dergleichen die Capeln der Tempel sind, geben ihnen allemal ein großes und empfindungswirkendes Ansehen. Daher wird auch je der Baumeister, der einem großen Saal den völligen Charakter der Größe geben will, lieber eine gewölbte, als eine gerade Decke darüber machen.

Das Gewölbe kann verschiedene Formen annehmen, die man auf drey Gattungen bringen kann, welche sich nach der Gestalt der Kugel, oder der Pyramide des Cylinders richten. Diese verschiedenen Formen entstehen natürlicher Weise aus der Beschaffenheit des Gebäudes oder Zimmers, das

man zu überwölben hat. Wenn dieses rund ist, so kann es nicht anders, als durch ein Kugelgewölbe überwölbt werden, welches die Form einer halben Kugel, oder auch eines halben Eys hat. Ist das Zimmer viereckigt, so wird es am besten durch ein Kreuzgewölbe überwölbt, das einer viereckigten Pyramide gleicht, deren Seiten vom Grunde gegen die Spitze nach Kugelflächen laufen. Ist das Zimmer nach Beschaffenheit seiner Breite sehr lang, wie eine Gallerie, so schüflet sich das cylindrische Gewölbe am besten. Ist es völlig nach der Fläche eines halben Cylinders, so wird es ein Tonnengewölbe genannt; wenn es aber auch von den schmalen Seiten her gewölbt ist, so bekömmt es den Namen des Muldengewölbes.

Die Gewölber können auf verschiedene Weise verziert werden. Die Kugelgewölber werden durch Streifen, die oben gegen den Schluß des Gewölbes zusammen laufen; die cylindrischen durch solche Streifen, die als halbe Zirkelbogen über die Breite des Gewölbes gezogen sind, in Felder eingetheilt, und jedes Feld kann wieder durch Zierrathen ausgeschmückt werden *). Ein Gewölbe von guten Verhältnissen und anständigen Verzierungen giebt dem Gebäude ein sehr gutes Ansehen; es erfordert aber einen in seiner Kunst sehr geübten Baumeister.



Ueber den Vorzug, welcher, in dem vorübergehenden Artikel, dem Gewölbe vor der geraden Decke gegeben wird, s. Allgem. deutsche Bibl. Bd. 22. S. 86 u. f. —

Von der Theorie des Gewölbes handeln: La Pratique du Trait à preuve p. Mr. Detargues de la coupe des pierres en Archit. . . . p. Abr. Bosse, P. 1643.

*) S. Felder.

1643. 12. mit 117 Kpfen. *Deutsch*, unter dem Titel, der Baumeister, Nürnberg. 1699. 8. 1721. 8. — *Secret de l'Architecture*, p. Mr. Jousse de la Flèche, Par. 1643. 8. — *L'Architecture des Voutes, ou l'art des Traits et Coupe des Voutes* p. le P. (Franc.) Derrand, Par. 1643. 1650. f. 5 Th. — *Voute plate de l'invention de Mr. Abbeille*, in der Hist. de l'Acad. Roy. des Sciences de Paris, An. 1699. — *Traité de la coupe des pierres* . . . p. J. B. de la Rue, Par. 1728. 1764. f. mit Kupf. — *La Theorie et la Pratique de la coupe des pierres et des bois pour la Construction des Voutes* . . . p. Mr. Frezier, Strasb. 1737-1739. 4. 3 B. mit 8. und Ebendesselben — *Elements de Stereometrie, à l'usage de l'Architecture pour la coupe des pierres*, Par. 1760. 8. 2 B. mit Kupf. — Der 2te Artikel des neunten Kap. im 5ten Bde. von Blondels *Cours d'Architecture*, S. 263 handelt Des Voutes et de leur appareil; das erste Kap. des sechsten Bandes, enthält *Considerations sur le Mekanisme des Voutes, sur leur pousse et leur construction*, und das 2te ebendesselben Bds. handelt, de la maniere de construire les planchers en briques des Voutes plats. —

Von der Art der Alten zu wölben, s. Winkelmanns *Anmerk. über die Baukunst der Alten*, S. 2. u. f. wo auch S. 12. Bemerkungen über die coupe des pierres, deren Erfindung die Franzosen sich so gerne zuschreiben möchten, vorkommen.

Gezwungen.

(Schöne Künste.)

Der Zwang entsteht allemal aus einer fremden, außer der Sache, die dadurch modificirt wird, liegenden, oder ihr nicht natürlichen Kraft oder Ursache. Ein gezwungenes Lächeln oder Freundlichkeit ist das, was aus

der uns einleuchtenden gegenwärtigen Gemüthsfassung eines Menschen nicht folgen kann, sondern aus einer fremden Ursache wider den guten Willen, oder wider die Natur angenommen ist; gezwungene Manieren in dem Betragen der Menschen sind die, von denen wir eine, der gegenwärtigen Lage der Sachen fremde, das natürliche Betragen unterdrückende oder zurückhaltende Ursache zu entdecken vermeynen. Das Gezwungene thut allemal in irgend einem Stük unserer Vorstellungskraft Gewalt an; wir glauben zu fühlen, daß die Sache nicht so seyn sollte, und daß eine fremde Kraft oder Ursache die natürliche Beschaffenheit der Dinge verändert habe. Es ist eine Lüge, die man uns für eine Wahrheit aufdringen will. Wir nennen in der Handlung des Drama dasjenige gezwungen, was unserm Vermuthen nach aus der Lage der Sache nicht so kommen kann. Insgemein entdecken wir zugleich, daß der Dichter Absichten gehabt hat, die er durch einen natürlichen Lauf der Handlung nicht erreichen konnte, und die ihn veranlassen haben, den Sachen Gewalt anzuthun.

Das Gezwungene ist überall anstößig, weil es einen Streit in unsrer Vorstellungskraft verursacht, und weil man gezwungen wird, sich die Sachen anders vorzustellen, als es die Gründe, die wir vor uns haben, fordern. Darum gehört es in den Werken der Kunst unter die weitestlichen Fehler. Was gefallen, oder sonst auf eine Weise in die Vorstellungskraft dringen soll, daß es sich derselben gleichsam einverleibt, muß völlig ungezwungen seyn: der Wille läßt sich noch eher zwingen, als der Verstand, der schlechterdings keinen Zwang zuläßt.

Also hat sich ein Künstler vor nichts sorgfältiger in Acht zu nehmen, als vor dem Gezwungenen. Es

Es entsteht allemal daher, daß man seinen eigenen Vorstellungen und Empfindungen Zwang anthut, so wie in unsern Handlungen und Reden dasjenige gezwungen wird, das wir ungerne, gegen unsre Sinnesart und Empfindung, äußern wollen. Der Philosoph, der sich vorgenommen hat einen Satz zu beweisen, dessen Wahrheit er nicht deutlich einseht, ist genöthigt seine Vernunftschlüsse gleichsam mit Gewalt nach dem vorgesezten Ziel einzulenken; und dadurch werden sie gezwungen. Eben so geht es dem Dichter, der in der Epöee oder in dem Drama einen gewissen Ausgang der Sachen vorher festsetzt, ehe er deutlich sieht, daß die Sachen sich zu demselben entwickeln können. Dadurch wird er verleitet, ihnen irgendwo eine unnatürliche und gewaltsame Lenkung zu geben. Auch fällt man gemeinlich in das Gezwungene, wenn man sich selbst zur Arbeit zwingen muß, ehe der Geist oder die Empfindung von dem Gegenstande völlig eingenommen und dadurch in die nöthige Wirkksamkeit gesetzt worden. Wer ohne den Beystand der Muse oder gar gegen ihren Wink arbeiten will, wird gewiß in das Gezwungene fallen.

Wer es vermeiden will, muß nie arbeiten, bis er ganz von seinem Gegenstand eingenommen, einen wahren innern Trieb empfindet, aus der Fülle seiner Vorstellungen dasjenige heraus zu suchen, was nach Wahl und Ueberlegung das Natürlichste und Schicklichste ist. Die Leichtigkeit, womit er in einem solchen Zustand arbeitet, wird ihn vor dem Gezwungenen bewahren. Hiernächst muß man sich nie ein Ziel völlig fest setzen, bis man den Weg, der dahin führet, wirklich vor Augen sieht. Der Künstler muß dahin gehen, wohn seine Materie ihn lenkt, und nie fremde Absichten haben, zu deren Erreichung

Zweyter Theil.

er seinem Stoff etwas ihm nicht zugehöriges einzumischen nöthig hat. Je mehr ein Mensch seine eigenen Gedanken und Empfindungen genau zu beobachten gewohnt ist, je leichter wird es ihm, ungezwungen und natürlich zu seyn. Nur den besten Genien gelingt es, das Gezwungene, wo es den Umständen nach unvermeidlich ist, zu verbergen, und ihm den Schein des Leichten oder Natürlichen zu geben.

Giebel

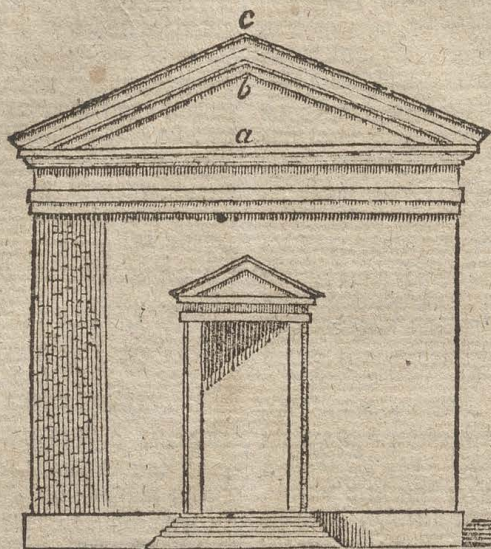
(Baukunst.)

Bedeutet ursprünglich das obere Ende einer Mauer, welches in ein Dreyek zugespitzt ist. Man stelle sich ein freystehendes Haus mit einem Satteldach vor*), das gegen die vordere und hintere Seite des Hauses herunter läuft: so macht dieses Dach über den Außenseiten rechter und linker Hand des Hauses, ein gleichschentlichtes Dreyek aus, welches zugemauert wird, damit der Boden unter dem Dach auf den Seiten nicht offen bleibe. Diese dreyeckigte Mauer ist das, was man eigentlich den Giebel nennt. Daher nennt man die Häuser Giebelhäuser, deren Dächer nicht gegen die Hauptseiten, sondern gegen die Nebenseiten ablaufen, weil alsdann die Hauptseiten bis an die Spitze des Daches zugemauert sind, und an der Fassade Giebel halten.

An Gebäuden, die ordentlich verziert werden, bekommt der Giebel seine Einfassung auf allen drey Seiten; das Hauptgesims macht die Grundlinie des Dreyecks aus, und der Kranz die beyden andern Seiten, wie aus beystehender Zeichnung zu sehen ist.

Die

*) S. Dach.



Die glatte Mauer des Giebels wird das Giebelfeld genannt. Die Alten pflegten an den Tempeln die Giebelfelder mit Schnitzwerk auszu-
zieren, welches insgemein Vorfel-
lungen enthielt, die sich auf die Gott-
heit bezogen, der der Tempel gewid-
met war. Auf diese Weise haben sie
den Giebel, der aus Nothwendigkeit
entstanden, zugleich zur Pracht und
Schönheit angewandt.

Man hat nachher, wie noch
ist geschieht, auch die Thüren
und Fenster mit Giebeln verziert.
Dieses aber geschah vermuthlich
erst damals, als der reine Ge-
schmack der Baukunst schon durch
willkürliche Zierrathen verdun-
kelt worden. Der Pater Lau-
gier will die Giebel schlechterdings
nur auf die Dächer eingeschränkt
wissen; und Vitruvius scheint auch
schon dieselbe Meinung zu äuf-
fern*). Man kann aber dagegen sa-
gen, daß sie an Thüren und Fenstern,
die mit weithervorstehenden Gesim-
sen, oder gar mit völligen Gebälken

verziert werden, gar nicht unnatür-
lich stehen; weil in der That diese Ge-
simse zugleich zur Bedeckung solcher
Öffnungen dienen, und folglich klei-
ne Dächer sind.

Doch muß man gestehen, daß eine
Fassade, wo die Fenster etwas enge
an einander stehen, durch die Gie-
bel derselben ein etwas verworrenes
und unangenehmes Wesen bekom-
men, weil man überall spitzige Win-
kel sieht. Wo aber die Fenster weit
aus einander stehen, da scheinen die
Giebel über den Fenstern dem edlen
Ansehen der Fassade keinen Schaden
zu thun. Das Sperrhaus in Berlin
behält, dieser Giebelfenster ungeach-
tet, eine edle Einfachheit. Nirgends ste-
hen die Fenstergiebel schlechter, als
da, wo die Geschosse durch Bänder
oder Gesimse abgetheilt sind, da denn
die Spitzen der Giebel nahe an diese
Gesimse anstoßen. Dadurch geschieht
es, daß man an einer ganzen Außen-
seite nichts als Winkel zu sehen be-
kommt.

Man macht auch Giebel, da der
Kranz in einem Zirkelbogen über das
Haupt-

Hauptgesims wegläuft; und man kann sic um so viel weniger verwerfen, da die Dächer selbst eine solche Rundung annehmen können.

In Ansehung des Verhältnisses der Höhe zu der Breite weichen die Baumeister von einander sehr ab. Vitruvius setzt die Höhe des Giebels selbst a b auf den neunten Theil der ganzen Breite des Giebels. Rechnet man die Höhe des Kranzes b c noch dazu, so wird insgemein die ganze Höhe des Giebels a c, den fünften Theil seiner Breite genommen.

Der Kranz des Giebels hat eben die Glieder und die Verhältnisse, die man dem Kranz des Gebälkes giebt; nur die Sparrenköpfe müssen natürlicher Weise da wegleiben, weil die Sparren selbst da nicht statt haben. Die Zahnschnitte können in dem Giebelkranz angebracht werden. Eini- germaßen sind sie da am natürlichsten, weil sie die hervorstehenden Lattenköpfe vorstellen können. Als dann aber muß man sie nicht, wie einige Baumeister thun, lothrecht, sondern nach dem rechten Winkel von der Richtung des Kranzes abschneiden.

Die neuern Baumeister begehen bisweilen in Ansehung der Giebel sehr ungereimte Fehler, indem sie entweder das Hauptgesims unterbrechen, oder gar den Kranz oben offen lassen. Diese Baumeister vergessen ganz den Ursprung und die Absicht der Giebel, und geben dadurch Kennern zu verstehen, daß sie nicht die geringste Ueberlegung haben.



(*) Von Giebeln handelt, unter mehreren, Blondel, in s. Cours d'Architect. Bd. 1. Kap. 3. S. 315 und Bd. 3. Kap. 5. S. 219 u. s. nachmlich, Des Frontons en général; De la proportion des Frontons; Des ornemens dont on decore les frontons, u. d. m.

S i q u e.

(Musik.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Consül von $\frac{3}{4}$ auch bisweilen von $\frac{1}{2}$ Takt, und einer munteren oder frohlichen Bewegung. Insgemein besteht die Sique aus zwey Theilen, jeder von acht Takten. Wenn wirklich darnach soll getanzt werden, so nehmen sich die am besten aus, wo fast alle Noten von gleicher Geltung, nämlich Achtel sind, oder wo allenfalls hier und da ein Achtel, mit einem Punkt vorkommt. Wenn sie bloß zur Uebung fürs Clavier gesetzt werden, so läßt man auch wol Sechzehntelnoten mit darunter laufen. Nimmt man $\frac{1}{2}$ Takt, so hat man sich zu hüten, daß man nicht im dritten, noch viel weniger im vierten Takttheil schließe, weil dieses der Natur einer solchen Bewegung ganz entgegen ist.

S i s.

(Musik.)

Der Name der neunten Sante unsrer diatonischchromatischen Tonleiter, die von C anfängt: ihre Länge (wenn C 1 gesetzt wird) ist $\frac{81}{256}$. Sie ist die große Terz von E, nicht völlig rein nach dem Verhältniß 4:5, sondern etwas größer, nach dem Verhältniß $\frac{40}{31}$. Aber von Cis ist sie die reine Quinte. Zugleich vertritt sie die Stelle des $\sharp A$, oder der kleinen Terz von F, die aber auch nicht völlig rein nach dem Verhältniß $\frac{3}{4}$, sondern etwas niedriger, nämlich $\frac{3}{4}$ ist. Da sie in dem heutigen System ihre völlige diatonische Tonleiter hat, so wird sie auch zum Grundton, sowohl in der harten, als weichen Tonart genommen. Die Tonleiter von Gis dur und Cis mol sind im Artikel Tonleiter zu finden.

Glasmahleren.

Es war ehemals gebräuchlich, an die Fensterscheiben der Kirchen und anderer öffentlichen Gebäude, Mahlereyen anzubringen, wovon man noch jetzt in alten Gebäuden die Ueberbleibsel sieht. Die Farben wurden auf das weiße Glas aufgetragen und hernach eingebrannt; also war es eine Art Schmelzmahleren, nur daß die eingebrannten Farben durchsichtig waren. Einige Farben, wie z. B. das dunkle Roth sitzen sehr dick auf dem Glase, so daß es aussieht, als wenn ein Stück von rothem Glase auf die Fensterscheibe angelöthet wäre.

Ueberhaupt also waren die Farben nichts anders als gefärbtes Glas, das vermuthlich zu feinem Staub gerieben, auf das weiße Glas aufgetragen und hernach im Feuer wieder in Fuß gebracht wurde. Die weiße Scheibe selbst diente anstatt des Weißen und da, wo man weiß Licht nöthig hatte, wurde gar keine Farbe aufgetragen.

Bisweilen wurden die Farben nicht eingebrannt, sondern bloß eingesetzt. Man schnitt nämlich aus der weißen Scheibe ein Stück, nach der Form, die die Zeichnung erforderte, aus, und setzte mit Blei ein Stück gefärbtes Glas hinein. So wurden oft die Gewänder gemacht; die Schatten wurden durch schwarze Schraffuren hineingetragen.

Dieses war die Mahleren, womit vom zwölften oder dreizehnten Jahrhundert an, die Fenster der Kirchen und anderer öffentlichen Gebäude verziert wurden. Die meisten dieser Gemälde sind sehr schön von Farben, sonst aber sowohl in Erfindung, als Zeichnung und Haltung sehr barbarisch. Indessen ist es doch schade, daß sich nicht jemand die Mühe gegeben, die in alten Kirchen noch übrigen Mahlereyen dieser Art, in Absicht auf die Geschichte der Kunst jener Zeiten, in Betrachtung zu nehmen, die

besten davon abzuzeichnen, und zu illustriren. Seit ohngefähr 250 Jahren ist sie ganz in Abgang gekommen. Das Verfahren und die Handarbeitsweise dieser Art zu mahlen, beschreibe der Abt Perneiti ausführlich *).

Die Glasmahlereyen scheinet auch den Alten bekannt gewesen zu seyn. Ich erinnere mich irgendwo gelesen zu haben, daß ein gewisser Senator Buonarrotti Anmerkungen über verschiedene Fragmente alter Glasmahlereyen herausgegeben.

Von der Glasmahleren handeln: schon Theophilus Presbyter, in der diversar. Art. Schedula, im ganzen zweiten Buche (in so fern Glas färben und Glas machen mit hieher gehört) in G. E. Lessings Sechstem Beytr. zur Gesch. und Litterat. S. 321 u. f. — Gelibien, in den Principes de l'Archit. Peint. et Sculpt. Liv. I. ch. 21. Liv. III. ch. 9. S. 180 und 305 der Ausg. von 1697. wo sich auch Manches, über die allmähliche Ausübung dieser Kunst, findet. — Florent le Comte, in f. Cabinet des singularités d'Archit. Peint. Sculpt. Bd. I. S. 99 u. f. der Brühler Ausg. von 1702. — A. F. Proefkundige Verhandeling over het Glas-Schildern t'Grafenh. 1744. 8. — L'art de la Peinture sur verre . . . p. Mr. (Pierre) le Vieil in dem 7ten Bde. der Arts et Metiers de MM. de l'Acad. Roy. des Sciences, Par. 1761. u. f. f. Einzeln abgedruckt, ebend. 1774. f. mit 13 Kupf. Deutsch, Nürnberg. 1779. 4. 2 B. Ein Auszug daraus in E. G. v. Murr Journal zur Kunstgesch. Th. 3. S. 37 u. f. — Art of Painting upon Glass, bey der Art of drawing in Perspective, Lond. 1777. 12. — Eine Schrift von dem bekannten Glasmahler Jacq. de Paris (1660) mit dem Titel: Peinture sur verre qui s'appelle d'apprest, wird in dem oben gedachten Florent le Comte, B. I. S. 115 angeführt, aber näher ist sie mit

*) Dictionnaire portatif de Peinture etc.

nir nicht bekannt; eben so wenig, als eine kleine Schrift, welche unser Sturm darüber geschrieben haben soll. — Jener gehört, zu einer gewissen Art von Glasmahlerey, die kleine Schrift: *Moyen de devenir Peintre en trois heures* . . . Par. 1753. 16. Amst. 1766. 12. von dem Maler Vispre. Deutsch, Halle 1778. 8. und von Chr. Fr. Prangens Schule der Maler, ebend. 1782. 8. — Und zu der Kunst im weitesten Umfange *L'arte vitriaria Lib. VII. di Ant. Neri, Fir. 1612. 4. 1661. 8.* Lat. mit den Anm. des Chr. Merret, von Andr. Krissius, Amst. 1686. 8. Deutsch, von Chr. Geister, Leipz. 1687. 8. — Io. Kunkelii *ars vitriaria, oder vollständige Glasmacherkunst, Zeit. 1679. 4. Nürnberg. 1756. 4. 2 Th. mit K. Erlduterung über das vorige Werk, welches darin aufgenommen worden ist.* — *L'art de la verrerie de Neri, commenté par Merret, et avec les notes de Kunkel, ou Manière de faire le verre . . . d'y porter des couleurs, d'imiter les pierres précieuses. Par. 1750. 12. 2 B. 1752. 4.* (von dem D. Hofbach.) — Dell' origine del Vetro . . . di Giuf. Piatoli di Saffaro, Flor. 1780. 8. — Der, von H. S. angeführte Pernetty handelt, theoretisch, ein wenig unvollständig, und historisch, höchst falsch und leicht von der Sache. Ob übrigens die Glasmahlerey auf Fenstern in Kirchen ihren Nutzen hat, und so gar dem Zwecke derselben angemessen ist, oder doch war, weiß, wie Kellien sagt, *une trop grande lumiere dissipe la vue, et qu'un jour foible et même un peu d'obscurité tient l'esprit plus recueilli et moins distrait, laisse ich dahin gestellt.* Aber wahrscheinlich ist es, daß, außer der Absicht, die Kirchen dadurch zu verzieren, auch die Absicht, dadurch ein heiliges Dunkel darin zu verbreiten, und die Kirchenflieder mit heiligem Schauer zu erfüllen, (welche Absicht in dem ganzen Bau unserer Kirchen sich allenthalben deutlich zeigt) zu der Einführung oder Allgemein-

heft solcher Fensterscheiben, in den mittlern Zeiten vieles beigetragen habe. —

Von der Geschichte der Glasmahlerey: *L'origine de la Peinture sur verre, Par. 1693. 12.* — Ein Auszug in dem 2ten St. S. 225 des Württembergischen Repertoriums f. l. 1782. 8. der auch im 16ten Hefte S. 232 der Meuselischen Miscell. artistischen Inhaltes sich findet. — Etwas von gemahlten Gläsern, in der letztern Schrift, Hest 26. S. 109. — Von der Glasmahlerey in Nürnberg, ein Ausz. in E. S. von Murr Journal zur Kunstgesch. Th. 15. S. 51. — In der Centrur. I. Epistol. Claud. Barth. Moritoli, Dijon. 1656. 4. findet sich ein Brief, in welchem aus einer Stelle des Seneca (Epist. 86.) und des Nopiscus Nemiis, zu erweisen gesucht wird, daß die Alten mit der Glasmahlerey bekannt waren. Und in dem von H. Sulzer erwähnten, zur Gnüge sonst bekannten Werke des Buonarroti: *Osservaz. sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro, ornati di figure, trovati ne' cimiteri di Roma . . . Fir. 1716. 4.* ist denn auch ein aufgefundenes Bruchstück der Art, welches den Hercules, wie er durch die Götthin der Weisheit in dem Sitz der Götter geführt wird, darstellt, und in der Schrift des Scoroni, *La Balla d'oro de' fanciulli nobili Romani . . . Rom. 1732. 4.* zwei Bildnisse (welche auch in den *Antiquitat. Middletonian. . . . Lond. 1745. 4.* beschrieben worden sind) näher angezeigt. In den neuern Zeiten finden sich die ersten Spuren derselben im Ausgang des sehten, oder Anfang des eilften Jahrhunderts; und wahrscheinlicher Weise waren Scheiben, aus mancherley bloß gefärbtem Glase (aus welchen die eigentliche Glasmahlerey sich unstreitig wieder entwickelte) schon viel früher im Gebrauche. Aus einem Briefe des Abts Hozbert von Tegernsee (in *Pezens Thes. Anecd. nov. T. V. S. 131.*) erhellt nämlich, daß man, in dem gedachten Zeitpunkt, in Deutschland schon gewählte Fensterscheiben (*discoloris picturarum vitra*) gehabt; und in Frank-

reich (S. Hist. litter. de la France, B. 9. S. 221.) finden sich gegenwärtig noch Bildnisse auf Glas von dem Heil. Bernard, von dem Grafen und der Gräfin Braine, und von Suger, welche aus dem zwölften Jahrhundert seyn sollen. Der Hellsänder, Arnold Hört, kann also wohl nicht, wie es in dem Allg. Künstlerlexicon heist, der Erfinder, nicht einmahl der Wiederhersteller dieser Kunst seyn. Und daß sie nicht, seit 250 Jahren, gänzlich, wie H. S. sagt, in Abgang gekommen, können die letztern Mahnen der folgenden, als Glasmähler bekannten, Künstler beweisen. Als Schüler und Zeitgenossen von dem erwähnten Arnold Hört werden genannt: Theod. Jac. Gelbert, Theod. Stak, John Act, Cornelius van Herzogenbusch, Cornelius von Dalen, Jodoc. Verregius. — Weit Hirschvogel († 1525) — Albr. Dürer († 1528. Auch dieser große Mann wird unter die Vervollkommener dieser Kunst gesetzt.) — Guila. de Marceille, gen. Priorino Francioso, und M. Claude, genannt Franceise (1530. der dem Zellblen, a. a. D. S. 151. zu Folge, die Kunst zuerst nach Italien gebracht.) — Gontier Limard und Mabrain (1550) Por. van Kool (1550) Bern. v. Orlen († 1560) Walthier und Theodor Crabeth (1560) Jos. Maurer († 1580) J. Cousin († 1590) El. Henriet (1596) Elsbemer (Bruder des bekannten Mahlers (1610) Jac. Floris (1610) Cornel. Kessens († 1618) Pierre Mathien († 1620) Jelle Meiners (1620) Pierre Tacheron (1622) Pet. Kounhoorn (1630) John von Drenthorst (1640) Jäq. de Variois (1660) Georg Guttenger († 1670) Abrah. von Dieppenbeck († 1675) Will. Price (1696) Deslangives — Nic. Besserer und Dan. Wellert (suchten um die Mitte dieses Jahrhunderts die Kunst der Glasmahleren zu Augsburg wieder hervor; allein sie scheiterten nicht, als den guten Willen dazu gehabt zu haben.) — Wolffg. Baumgärtner († 1761) — Souffron (welcher eine neue Art, Glas zu mahlen erfunden haben soll. S. Wbl. der sch. Wissensch. S. 384) Jervasse (Der Beschreibung nach soll seine

in einer Kapelle zu London gemahlte Auf-
erstehung Christi alles übertreffen, was
von solchen Arbeiten, bis jetzt, nur sich
hat denken lassen, ob gleich der davon be-
kannt gewordene Kupferstich dieses nicht
zu versprechen scheint.) —

G l e i c h n i ß.

(Redende Künste.)

Es ist anderswo *) angemerkt wor-
den, daß das Gleichniß ein ausge-
zeichnetes Bild der Rede sey, dem
das Gegenbild zur Seite gesetzt wird,
damit dieses durch jenes mit ästhe-
tischer Kraft gefaßt werde. Dem-
nach kann alles, was dort von den
Bildern der Rede, ihrem Nutzen und
ihrer Erfindung gesagt worden ist,
auch auf das Gleichniß angewendet
werden. Gegen die bloße Verglei-
chung, verhält es sich wie die Alle-
gorie gegen die Metapher. Die Ver-
gleichung nennt das Bild, oder be-
zeichnet es sehr flüchtig, und setzt in
demselben Nebesatz das Gegenbild
gleich daneben. Wenn man von ei-
nem Verwundeten sagt: das Blut
floß über seinen weißen Schenkel,
wie Purpur, womit Eisenbein ge-
färbet ist; so ist dieses eine bloße
Vergleichung. Auf die Art aber, wie
Homer **) dieses Bild ausmahlte,
wird es zum Gleichniß. „Wie wenn
eine Frau aus Phrygien oder Carlen
das Eisenbein mit Purpur gefärbet
hat, um ein zierliches Pferdegebiß
daraus zu verfertigen; sie verwahret
es in ihrem innersten Zimmer, und
obgleich mancher Ritter es zu besigen
wünschet, so wird es als ein Juwel
für einen König aufbehalten, dem
Pferde zum Schmuck und dem Reiter
zur Ehre. So floß, o Menelaus,
das Blut von deinem wolgebildeten
Schenkel über die Waden bis auf die
schönen Knöchel herunter.“ Hier
wird

*) S. Artikel Bild.

**) II. IV. 141 u. f.

wird das Bild umständlicher ausgemalt, damit die Aufmerksamkeit sich darauf verweile und der Leser dasselbe völlig ins Gesicht fasse, hernach aber die Beschaffenheit des Gegenbildes darin, als in einem Spiegel, mit Lebhaftigkeit erkenne. Der Grieche, der dieses las, mußte sich dabey ein Gebiß vorstellen, das durch die Feinheit der Form, und durch die Schönheit der Farben, in seiner Art für ein Kleinod zu halten war, vergleichen nur Könige hatten. Mit diesem Bilde wird nun der wolgestaltete, aber nun mit Blut umflossene Schenkel und Fuß des Helden verglichen; dadurch bekam der Leser die lebhafteste Vorstellung der Sache, die der Dichter unmittelbar zu mahlen sich nicht getrauet hatte.

Damit wir hier nicht in unnöthige Weitläufigkeit gerathen, wollen wir alles das voraussetzen, was von der Beschaffenheit und Erfindung der Bilder, und von der Absicht und der Wirkung der Vergleichen, in andern Artikeln angemerkt worden ist*). Also wird hier die Betrachtung blos auf die Ausführung der Vergleichung eingeschränkt.

Vergleichen werden sowohl in der gemeinen Rede, als in allen Gattungen des kunstmäßigen Vortrages derselben vielfältig, und mit großem Nutzen gebraucht. Der Dichter seine Vorstellungen durch Aufsuchung ähnlicher Fälle deutlicher oder lebhafter zu machen, ist dem menschlichen Genie angeboren. So oft wir in einem ruhigen Gemüthszustand uns bestreben, einen Gegenstand recht deutlich oder sehr lebhaft zu erkennen, bedienen wir uns des Hülfsmittels der Vergleichung. Was hierüber anzumerken ist, wird als bekannt angenommen. Für diesen besondern Artikel entsteht also die Frage, wenn und in was für Fällen wir die Vergleichung auszu-

führen und dadurch zum Gleichniß zu erheben geneigt seyn, und wie die Ausführung der Vergleichung geschehen könne.

Da das Gleichniß eine ausgeführte Vergleichung ist, so setzt es einen solchen Zustand des Gemüths voraus, der uns erlaubt, bey Betrachtung eines Gegenstandes zu verweilen, und einen Gegenstand, den wir nicht nur überhaupt, sondern auch in seinen besondern Theilen genau und deutlich, oder doch sehr lebhaft zu fassen wünschen. Aber da, wo man mit seinen Vorstellungen fortleitet, wo mehr zu thun als zu betrachten ist, wo man mehr zu fühlen als zu sehen hat, da pflegt man selten seine Begriffe durch Vergleichen klarer und lebhafter zu machen, viel weniger sich bey denselben aufzuhalten. Wer am Ufer des Meeres die vom Sturm aufgebracht und über einander rollenden Wellen ruhig ansieht, der kann Betrachtungen darüber anstellen; wer sich aber alsdenn auf dem Meer selbst befindet, ist blos damit beschäftigt, wie er sicher durch diese Wellen hindurch fahren könne; ihm bleibt keine Zeit zur Betrachtung übrig.

Hieraus läßt sich abnehmen, in was für Fällen das Gleichniß sowohl von dem Redner, als von dem Dichter natürlicher Weise angebracht werde. Die redende Person muß in einem Gemüthszustand seyn, in welchem das Bestreben, die vorkommenden Gegenstände ausführlich mit Deutlichkeit oder Lebhaftigkeit zu fassen, natürlich ist; und der Gegenstand selbst muß interessant oder wichtig seyn. Da in keinem andern Fall die Lust zu Vergleichen entsteht, so würden auch in Werken redender Künste die angebrachten Gleichnisse, außer den bemeldten Fällen, unnatürlich und widrig seyn.

Das Bestreben einer Vorstellung durch Vergleichung aufzuheben, kann

*) S. Bild; Vergleichung.

einen doppelten Grund haben; entweder entsteht es bloß aus der Begierde den Gegenstand mittelst eines leicht zu übersehenden Bildes besser zu fassen, und dem abstrakten Gedanken eine so perliche Gestalt zu geben, an welcher man ihn anschauend erkenne; oder man will ihn gern lebhafter empfinden, um den Eindruck, den er auf uns macht, zu verstärken, und ihn völlig zu genießen. Im ersten Fall entstehen die unterrichtenden Gleichnisse, deren sich die Redner in dem lebenden Vortrag bedienen; sie haben die Wirkung der ausführlichen Beispiele; erleichtern die deutliche Vorstellung der Sachen; oder helfen uns, daß wir uns in den rechten Gesichtspunkt stellen, aus welchem die Sachen, die wir genau zu betrachten haben, müssen angesehen werden; legen das, was bloß im Verstande lag, und demselben leicht wieder entziehen könnte, in die Einbildungskraft, die es dann durch Hülfe der sinnlichen Bilder, deren man sich leicht erinnert, unvergeßlich befestigt. Von dieser Art ist folgendes Gleichniß, wodurch ein römischer Philosoph seine Gedanken von der Gürtresichtigkeit der philosophischen Schriften des Panätius erläuterte. „Gleichwie sich kein Maler gefunden, der sich getrauet hätte, die vom Apelles angefangene Venus fertig zu machen, indem die Schönheit des Gesichts jedem die Hoffnung bezauberte, die übrigen Theile des Leibes auf eine ähnliche Art zu vollenden; so hat auch Niemand das, was Panätius in seinen Schriften unausgeführt gelassen, wegen der Gürtresichtigkeit dessen, was schon vorhanden war, auszuführen unternommen.“

Der zweyte Fall hat da statt, wo ein Gegenstand vorkommt, der uns lebhaft rührt, es sey daß er eine vergnügte oder beunruhigende Empfindung erwecket; denn da entsteht

*) Cic. Offic. III.

allezeit die Begierde, solchen Gegenstand mit völliger Lebhaftigkeit zu empfinden, und sich bey dieser Empfindung zu verweilen. Beydes kommt sowohl in der epischen, als in der lyrischen Dichtkunst, auch in einigen Reden gar oft vor. Man empfindet sehr klar, wie das vorher aus der Ilias angeführte Gleichniß entstanden ist. Der Dichter sah in seiner Phantasie, wie dem verwundeten Menelaus das Blut über den entblößten Schenkel bis auf die Ferse herunter floß. Sowol die schöne Gestalt des Helden, als das herunterfließende Blut wird ein Gegenstand, auf dem er sich zu verweilen wünschet, weil sie ihn in eine sanfte Empfindung setzen. Indem er sich auf diesem Gegenstande verweilet, erweckt sowol die schöne Bildung des verwundeten Gliedes, als das herabströmende Blut, das Bild, welches er zur Vergleichung anwendet. So entsteht das Gleichniß, so oft wir den Eindruck, den die besondere Beschaffenheit eines Gegenstandes auf uns macht, gerne durch eine noch lebhaftere Vorstellung desselben zu unterhalten und zu vermehren wünschen.

Man gebe nur Achtung, wie die Phantasie, so oft man uns etwas Interessantes erzählt, beschäftigt ist, sich jeden Umstand auf das lebhafteste vorzumahlen, und wie sie zu dem Ende überall die hellsten Bilder aufsucht, mittelst welcher sie sich diese Vorstellung erleichtert. Man thut es nicht bloß bey Gegenständen, die vergnügte Empfindungen erwecken, sondern auch bey traurigen, so gar bisweilen bey schmerzhaften. Denn wir lieben uns in die lebhaften Empfindungen anderer zu setzen, auch alsdann, wenn sie unangenehm sind.

So wünschen wir die interessanten Situationen, darin wir andre sehen, uns recht lebhaft vorstellen zu können, und suchen alles hervor, was uns dieses

dieses erleichtert. So fand Rodmer den Zustand der Brüder Josephs, in dem Augenblick, da Josephs Becher in Benjamin's Kornsal entkeht wurde, so sehr interessant, daß er sich bey diesem Gegenstande nicht nur verweilte, sondern das Bestreben äußerte sich die lebhafteste Vorstellung davon zu machen, wie der betäubende Schrecken alle Bräder auf einmal befallen; hieraus entstand denn dieses schöne Gleichniß:

Wie der Blitz des elektrischen Drats den Körper der Menschen
Mählich durchfährt und die Sinnen be-
täubt; wie er schnell von dem ersten
Zu dem folgenden fortreißt, und alle
durchfährt und betäubet:
Also durchfuhr der Schlag von Zophnats
gefundenem Becher
Benjamin's Busen, den dem er sich fand,
und auf einmal die Herzen
Seiner Brüder: er schlug auf ihr aller
inwendigste Sinnen *).

So fand auch Homer die Scene, da Ulysses mit einem glühenden Pfahl dem Cyclophen das Auge ausbrennt, so interessant, daß er sich jeden Umstand derselben auf das lebhafteste vorzustellen bestrehte. Wie ein auf-
erst neugieriger Zuschauer nähert er sich derselben, so weit er kann, damit ihm gar nichts davon entgehe. Nun sieht er, wie die Männer die glühende Spitze des Pfahls auf das Auge des Riesen setzen, und schnell wie einen Bohrer hernadbrehen; dieses mahlt er durch ein Gleichniß. Dann höret er das Zischen, das die Gluth in dem feuchten Auge verursachet. Dieser Umstand rührt ihn wieder besonders und bringt ihm das Zischen zu Sinne, welches ein in kaltem Wasser abgelschtes glühendes Eisen verursachet; daher entsteht das zweite Gleichniß. „Wie eine Art oder Schaufel, die der Schmidt zum Härten ins kalte Wasser tauchet (denn davon bekömmt das Eisen seine Stärke): so zischete und brau-

sete das Auge des Cyclophen, als es von der Spitze des Olivenpfahles berührt wurde *).

Auch in der Iyrischen Dichtkunst liebet der Dichter bisweilen sich auf dem Gegenstande zu verweilen. Wo die Begeisterung sehr lebhaft ist, da geht das Gleichniß leicht in die Allegorie über; aber bey etwas gemäßigter Empfindung erscheint es in seiner eigenen Gestalt. Wenn der Dichter den Gegenstand seiner Empfindung schildert, so wird es ihm natürlich; denn nirgend verweilet man sich lieber, als auf einem Gegenstande zärtlicher Empfindungen. Das hohe Lied Salomonis zeigt einen großen Reichthum desselben. Auch da, wo die Empfindung selbst, oder der Zustand des empfindenden Herzens geschildert wird, geräth man sehr natürlich auf ausgeführte Vergleichungen. Wenn der Dichter des 133sten Psalms das Vergnügen besinget, das die brüderliche Eintracht in seinem Gemüth erweckt, bedienet er sich der angenehmsten Bilder, um seine Empfindung recht lebhaft zu schildern. Diese, zur Lebhaftigkeit der Vorstellung dienenden, Gleichnisse setzen allemal eine etwas erhitze Phantasie voraus; die von dem Gegenstande stark gerührt, sogleich ähnliche Bilder entdeket, die ihr das Verweilen auf dem Gegenstand erleichtern.

Aus dieser Lust, sich auf dem Gegenstande zu verweilen und ihn recht völlig zu genießen, entsteht eben die Ausführlichkeit der Vergleichung, wodurch sie zum Gleichniß wird. Dieses setzt also allemal, wie schon oben angemerkt worden, einen etwas ruhigen Zustand des Gemüthes voraus, darin man das, was man sieht, recht genießen will. Wenn aber der Mensch in Umständen ist, wo er nicht Zeit hat zu betrachten, sondern wirk-

Dd 5

sam

*) Jacob, II. Gesang.

*) Odyss. L. IX. vs. 391 u. ff.

sam und handelnd seyn muß, wo er Entschliessungen zu fassen und sie auszuführen hat, wo kein Geist in Geschäfte verwickelt ist, da hat keine Betrachtung, kein Genuß der angenehmen oder unangenehmen Gegenstände statt. Wer bey ausführenden Geschäften, da er sich wirksam zu zeigen hat, sich bey vorkommenden Gegenständen der Betrachtung aufhalten wollte, der würde, so wie der, welcher moralisirt, wo er handeln soll, sich als einen schwachen Kopf und als einen Thoren zeigen.

Daher kommt es also, daß der epische Dichter, wenn er die handelnden Personen redend einführt, ihnen da, wo sie in Ausführung der Geschäfte begriffen sind, weder Gleichnisse, noch irgend andre den Fortgang der Handlung unterbrechende Reden in den Mund legen kann; und daß im Drama das Gleichniß nicht vorkommen kann, es sey denn in ruhigen Szenen, da die Handlung stille steht und die Personen die Lage der Sachen mit einiger Ruhe übersehen; wo das Herz ruhig, und die Phantasie erhitzt ist. Ueberhaupt hemmet jeder unruhige Gemüthszustand die Betrachtung.

Wer diese, in der Natur selbst gegründete, Anmerkung wol überlegt, der wird nie in den Fehler verfallen, zur Unzeit Gleichnisse anzubringen. Es zeigt einen gänzlichen Mangel der Beurtheilung, wenn man bey sehr lebhaften Szenen, da es bloß darum zu thun ist, zu sehen, wie die Menschen handeln, und wie sie sich betragen werden, die Aufmerksamkeit auf einmal von dem, was geschehen soll, ablenket, und die Phantasie mit Gemälden unterhält. Wo sich Leidenschaften von der heftigen Art äußern, da werden die Gegenstände der Phantasie unmerkbar; ja so gar die äußern Sinnen verlieren alsdenn ihre Kraft zu rühren. Wer von Zorn oder Furcht, oder von ir-

gend einer andern stark wirkenden Leidenschaft ergriffen wird, der hört und sieht nichts; um so viel weniger wird er sich mit Bildern der Phantasie unterhalten.

Dieses sey von dem Zustande der redenden Personen in Absicht auf den Ort, wo die Gleichnisse natürlich oder unnatürlich werden, gesagt.

Nur eine einzige Nebenanmerkung wollen wir hinzufügen. Man hat verschiedentlich als etwas besonderes angemerkt, daß Homer im ersten Buche der Ilias, und so gar in den drey ersten Büchern der Odyssee sich der Gleichnisse enthalten hat, die hernach so häufig vorkommen. Es läßt sich hiervon ein ganz natürlicher Grund angeben, der aus der vorher gemachten Anmerkung fließt, daß das Gleichniß alsdann natürlicher Weise entsteht, wenn das Herz etwas ruhig, hingegen die Phantasie erhitzt ist. Diese Erhitzung der Phantasie geschieht allmählig, ein gesetzter Kopf wird nicht sogleich erhitzt, er muß vorher seinen Gegenstand eine Zeitlang behandeln, und das Interessante desselben recht empfunden haben. Je mehr Ueberlegung ein Mensch hat, je langsamer geht es mit dieser Erhitzung zu. Hiezu kommt noch der andre Umstand, daß im Anfange der Handlung die Neugierde, die Scene völlig eröffnet und die Handlung bis auf einen gewissen Punkt fortgerückt zu sehen, dem Geiste den ruhigen Genuß der Gegenstände nicht erlaubt. Wenn uns auf einmal eine Menge in lebhafter Handlung begriffener Menschen vor Augen kämen, so wäre im Anfang die Neugierde, zu wissen, was sie vorhaben, und wie weit etwa der Handel gekommen ist, zu groß, als daß wir einen oder den andern derselben besonders ins Gesicht fassen, oder seine Physiognomie beobachten könnten. Aber alsdenn, wenn die erste Neugierde etwas befriediget ist, werden

werden wir ruhigere Zuschauer. Also wäre es wirklich unnatürlich, wenn uns der epische Dichter gleich anfänglich, ehe wir an dem Orte stehen, von welchem wir der Handlung etwas ruhig zusehen können, und ehe die Phantasie Zeit gehabt sich zu erhitzen, mit so besonders gezeichneten kleinen Gemälden, wie die Gleichnisse sind, aufhalten wollte.

Nun ist noch ein anderer Umstand in Betrachtung zu nehmen; denn wenn gleich die redende Person sich in der Gemüths Lage befindet, da man Vergleichen zu machen pfleget, so sehen sie darum nicht allemal am rechten Ort. Es ist vorher angemerkt worden, daß der Gegenstand, den man vermittelst einer Vergleichung sehr deutlich zu fassen, oder sehr lebhaft zu empfinden wünschet, interessant seyn müsse. Dieses ist ein wichtiger Punkt in Absicht auf den Gebrauch der Gleichnisse. Schwache Köpfe finden bisweilen die unbedeutendsten Dinge, die keinen verständigen Menschen aufmerksam machen, sehr interessant; sie mahlen uns mit der größten Aufmerksamkeit Gegenstände, über welche unser Auge gern flüchtig hinglitschen möchte. Also muß der Redner, wie der Dichter, wol überlegen, ob es wol der Mühe werth sey, einen Gegenstand durch das Gleichniß dem Verstande deutlich oder der Phantasie lebhaft vorzumahlen.

Hierüber lassen sich keine Regeln geben; es kommt dabey schlechterdings auf die Urtheilskraft des Redners oder Dichters an. Ist diese männlich und stark, so wird er nur solche Gegenstände durch Gleichnisse ausmahlen, die jedem verständigen Menschen interessant sind; wo eine feurige Phantasie den ganzen Kopf beherrscht, der Verstand aber schwach ist, da werden häufig Gleichnisse erscheinen, wo kein Verständiger sie erwartet, und wo er sie lieber übergeht.

Ueberhaupt ist es eine längst gemachte und gründliche Anmerkung, daß die Gleichnisse nur als eine feine Würze, sparsam zu brauchen seyen. Sie gehen doch allemal auf einzelne Vorstellungen, deren besondere Betrachtung den Faden der Hauptvorstellung etwas unterbricht. Sollte dieses zu oft geschehen, so würde die Einheit der Hauptvorstellung zu sehr darunter leiden.

Der Redner ziehe aus diesen Anmerkungen die Lehre, daß er im unterrichtenden Vortrage sich aller erläuternden Gleichnisse enthalten solle, außer da, wo er Hauptbegriffe oder Hauptsätze, die ohne ähnliche Fälle nicht deutlich genug erkennt, oder nicht schnell genug gefaßt, noch dem Gedächtniß lebhaft genug eingeprägt werden, vorzutragen hat. Er brauche sie hauptsächlich da, wo es wichtig ist, daß der Zuhörer die Vorstellungen nicht nur mit großer Klarheit fasse, sondern sich durch Verweilen darauf vollkommen damit bekannt mache; vornehmlich bey solchen Sätzen, die dem anschauenden Erkenntniß durch ausführliche Bilder einleuchtend seyn sollen.

Der Dichter und auch der Redner, der durch lebhafte Gleichnisse stärker rühren will, überlege wol, ob es natürlich ist, daß er, oder daß die Person, die er redend einführet, sich igt auf dem Gegenstande verweile, um den Eindruck davon völlig zu genießen, und ob der Gegenstand selbst wichtig genug ist, die Empfindung eine Zeitlang zu beschäftigen.

Auch die Art, das Gleichniß vorzutragen und zu behandeln, verbietet eine nähere Betrachtung. Der Ausdruck, die Schreibart und der Ton sind dabey wichtige Sachen, obgleich die Kunsttrichter wenig darüber angemerkt haben. Der Ton des Vortrages macht das Gleichniß zum poetischen, oder bloß oratorischen Gleichniß. Es ist leicht,
die

die wichtigsten Grundbegriffe hierüber zu entdecken. Man darf zu dem Ende nur auf den Ursprung und die Absicht der Gleichnisse zurück gehen.

Das erläuternde Gleichniß hat eine größere Deutlichkeit und eine ganz genaue, aber sinnliche Bestimmung der Vorstellung zur Absicht; darum erfordert es einen sehr einfachen und natürlichen Ausdruck in dem unterrichtenden Tone, der bloß auf den Verstand wirkt und die Empfindung in völliger Ruhe läßt. Es kommt dabey mehr auf eine genaue Zeichnung, als auf das Colorit an. Man zeigt dem Zuhörer jeden Theil des Bildes gleichsam mit dem Finger, damit er es in der größten Deutlichkeit fasse; doch läßt man ihn von dem Bilde nichts sehen, als was zur Ähnlichkeit mit dem Gegenbilde gehört. Von dieser Art ist folgendes Gleichniß, womit Epiktet einem angehenden Philosophen die wichtige Lehre fühlbar machen will, daß er das, was er gelernt hat, nicht prahlerisch vor andern auskramen, sondern in der Stille zu seinem wahren Nutzen anwenden soll. „Die Schaafe, indem sie wiederkauen, speyen das genossene Futter nicht wieder aus, um dem Schäfer zu zeigen, daß sie gut geweidet haben; sondern sie verdauen unbemerkt, und begnügen sich damit, daß sie die Welle und die Milch, als die Wirkung der guten Nahrung, zeigen. Also sollst du bey Unwissenden mit dem Gelehrten nicht prahlen, sondern nur die Werke die daraus entstehen zeigen.“

Eine ganz andre Beschaffenheit hat es mit den Gleichnissen, welche die Lebhaftigkeit der Vorstellung zum Zweck haben. Denn dadurch wirken sie auf die Empfindung, deren Gattung, Schattirung und Stärke man wol zu überlegen hat, damit

*) Enchir. C. XLII.

in dem Vortrage des Gleichnisses alles damit übereinstimme. Denn jede Empfindung hat ihren eigenen Ton; einige sind heftig, andre zärtlich und sanft, einige vergnügt, andre traurig. Wie nun das Bild zum Gleichniß auf das genaueste mit der Art der Empfindung übereinkommen muß, so soll auch der Ausdruck und Ton desselben ihr angemessen seyn. Wenn Klopstock uns recht in die Empfindung setzen will, in welcher die Schutzengel der Jünger Jesu gewesen, da sie den am Delberge schlafenden Johannes betrachteten, so bedient er sich dieses Gleichnisses:

Also stehen drey Brüder um eine geliebteste Schwester:
Zärtlich herum, wenn sie auf weich verbreiteten Blumen
Unbesorgt schläft, und in blühender Jugend Unsterblichen gleicht.
Ach sie weiß es noch nicht, daß ihrem redlichen Vater
Seiner Tugenden Ende sich naht. Ihr dieses zu sagen

Kamen die Brüder; allein sie sahen sie schlammern und schwiegen“). Weil hier die Empfindung, die wir recht fühlen und genießen sollen, von zärtlich trauriger Art ist, so ist nicht nur das Bild selbst vollkommen in dieser Art, sondern auch der Ausdruck und der Ton; alles bis auf die kleinsten Nebengriffe, und auch der Ton der Worte und der Fluß des Verses ist zärtlich und traurig. Hingegen da, wo eben dieser große Dichter und die schreckliche Unruhe will empfinden machen, die Kaiphas von dem, ihm von Satan eingehauchten, Traum gehabt hat, ist nicht bloß das Bild der Vergleichen, sondern auch der Ausdruck und der Ton erschrecklich**).

In der Behandlung unterscheiden sich diese Gleichnisse von den erläuternden auch dadurch, daß nicht jeder Nebengriff in dem Bilde bedeutend seyn darf. Da es hier nicht auf

*) Messias IV Gesang.

**) im Anfange des IV Gesangs.

auf Unterricht, sondern auf Nührung antkümmt, so ist darin alles gut, was die Art der Empfindung unterstützt, wenn es gleich zur Aehnlichkeit nichts beiträgt. Das Gleichniß, das Klopstok braucht, die Wuth der Sadducäer gegen den Philo lebhaft zu schildern *), enthält verschiedene kleine Umstände, die nichts zur Aehnlichkeit bestragen, sondern nur überhaupt dienen, den schreckhaften Eindruck zu unterstützen. In allen solchen Fällen ist es vorthailhaft, das Bild nicht nur genau auszumahlen, sondern es der Phantasie so vorzuhalten, daß man das Gegenbild eine Zeitlang aus dem Gesichte verliert. Denn da es hier bloß darum zu thun ist, daß die sich schon äußernde Empfindung unterstützt werde, so muß das hiezu dienliche Bild so nahe vor dem Gesichte gebracht werden, daß man es zu sehen glaubt. Dieses aber kann nicht anders, als durch Bezeichnung der kleinsten Umstände geschehen. In dem so eben erwähnten Fall, wenn der Dichter gesagt hat:

— Ihn sahn die Sadducäer: und
standen

Gegen Philo mit Ungestüm auf.
so entsteht bey dem Leser die Erwartung einer fürchterlichen Scene. Izt ist es dem Dichter nur darum zu thun, daß die Phantasie ein fürchterliches Stürmen vor sich sehe, damit die Empfindung lebhaft werde. Ohne sich ängstlich um völlige Aehnlichkeit zu bekümmern, sucht er nur etwas, wodurch die Empfindung der Furcht unterhalten wird, weil dieses seine Hauptabsicht ist. Darum beschreibet er uns folgende Scene, die uns nothwendig in diese Empfindung setzen muß, wenn wir sie nur nahe vor uns haben.

— Wie tief in der Feldschlacht
Kriegerische Rosse vorm eiserne Wagen
sich zügellos heben,
Wenn die klingende Lanze daher bebt,
dem rufenden Feldhern,
Den sie jagen, den Tod trägt, und unter
sie ihn blutathmend

*) Messias IV Gesang.

Stürzt. Sie wiehern hoch her, und drohn
mit funkelnden Augen,
Stampfen die Erde, die hebet und hauchen
dem Sturmwind entgegen.

Dadurch befinden wir uns plötzlich mitten in einem fürchterlichen Auftritt, aus dem wir uns durch die Flucht zu retten wünschen. Dieses ist eben der Zustand, in den uns der Dichter versetzen wollte, damit er in uns den Abscheu gegen die wüthenden Sadducäer erwecken möchte, die wir izt als die Urheber dieser Furcht ansehen.

Die Gleichnisse also, welche eine leidenschaftliche Empfindung zu unterstützen dienen, sind um so viel wirksamer, je mehr die Aufmerksamkeit bloß auf das Bild geheftet wird. Deswegen werden sie von dem Dichter insgemein so vorgetragen, daß man das Gegenbild eine Zeitlang aus dem Gesichte verliert, damit die Lebhaftigkeit der Empfindung durch nichts unterbrochen werde; und durch diesen besondern Vortrag nähern sie sich in etwas der Allegorie, die auch das Gegenbild nicht neben sich hat, und werden um so viel lebhafter.

Es ließe sich über die verschiedenen Formen und über die Ausbildung der Gleichnisse noch viel sagen; man muß es aber dem Geschmak und dem Urtheile des Dichters überlassen. Wir indessen eine ausführliche Theorie der Gleichnisse verlangt, der wird in Breitingers kritischer Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse *) einen reichen Vorrath hiezu dienlicher Anmerkungen finden. Von dem Werthe der zum Gleichniß zu wählenden Bilder selbst, und ihren verschiedenen Wirkungen, wird in dem Artikel Vergleichung das Nothwendige vorkommen.

Nächst der von Hrn Gützer angeführten Schrift des H. Breitinger, Zür. 1740. 8. handeln gelegentlich vom Gleichniß, unter andern, Racine in seinen reflexions

sur

*) Zürich 1740. 8.

für la poesie, im 1ten Th. S. 103. Oeuvr. T. 3. Par. 1747. 12. — Condillac, im 4ten Kap. des 2ten Buches S. 224. des 2ten Th. seines Unterrichtes aller Wissenschaften. — Home in den Elem. of Crit. B. 2. S. 183. Ausgabe von 1769. — Brissley, in seinen Vorlesungen, S. 173. d. Uebers. — Blair, in der 17ten seiner Lectures, S. 341. — Von den Gleichn. und Metaphern und deren poet. Gebrauch von M. C. Curtius, Wism. 1750. 8. und in dessen Crit. Abhandl. Han. 1760. 8.

G l i e d.

(Schöne Künste.)

Ein kleiner unabsonderlicher, aber für sich merkbarer, Theil eines Ganzen; oder ein solcher Theil, der zwar durch seine eigene Form sich von andern unterscheidet, aber außer seinem Zusammenhange mit dem Ganzen, oder für sich, nichts bestimmtes ausmacht. Ein Ganzes kann Theile von verschiedener Art haben. Denn es können einige so beschaffen seyn, daß sie vom Ganzen abgerissen, für sich noch ein Ganzes ausmachen. So ist ein einzelnes Haus ein Theil einer Stadt, ein Zimmer ein Theil eines Hauses, eine Periode ein Theil der Rede. Wenn aber der abgerissene Theil für sich nichts Vollendetes ausmacht, so ist er ein Glied des Ganzen. Von dieser Art ist ein Finger, eine Hand, die erst alsdenn etwas bestimmtes sind, wenn sie in der Verbindung mit dem Ganzen stehen. So ist eine Sylbe ein Glied eines Wortes; und der Theil der Rede, der keinen vollendeten Sinn hat, sondern nur einen Theil desselben enthält, ist ein Glied der Periode. In dem Gesang ist eine Periode, die sich mit einer Cadenz schließt, ein für sich bestehender Theil, die einzeln Tonsüße und kleinere Einschnitte sind Glieder desselben. Im Tanz ist eine ganze Figur ein Haupttheil, einzelne Schritte aber sind die Glieder desselben.

Bermittelt die Glieder unterscheiden sich die Theile eines Ganzen von einander, und erwecken dadurch die Empfindung des Mannigfaltigen in Einem, und der Verhältnisse der Theile. Gegenstände, welche die Sinnen und die Phantasie beschäftigen, können ohne diese Mannigfaltigkeit der Theile und Glieder nicht gefallen, weil sie außer dem nichts an sich haben, das unsre Aufmerksamkeit reizen könnte. Das durchaus Eineformige, das wie eine gerade Linie keine wirklichen, sondern bloß eingebildete Theile hat, kann nicht gefallen. Ein dunkles Gefühl der Nothwendigkeit der Glieder in dergleichen Gegenständen, hat sie ohne Vorsatz und Ueberlegung in alle menschliche Werke gebracht, die Gegenstände des Geschmacks seyn können. In der Sprache, in den Gesängen und Tänzen der unwissenden Völker, sind Glieder von mancherley Art entstanden; denn jeder Mensch fühlt, daß ein Gegenstand, der durchaus einerley ist, die Aufmerksamkeit nicht festhalten, folglich nicht lange gefallen könne.

Hieraus läßt sich begreifen, wie aus geschickter Zusammensetzung größerer und kleinerer Glieder von verschiedener Art, in der Sprache, in dem Gesang, in Bewegung, in körperlichen Formen, ein wohlgeordnetes Ganzes entstehe, in welchem, wie in dem menschlichen Körper, Harmonie, Ordnung, Mannigfaltigkeit und angenehme Verhältnisse statt haben. Man muß es als eine Folge dieser Aufmerksamkeit ansehen, daß die Alten die Form des menschlichen Körpers, als das vollkommenste Muster der Gebäude, angegeben haben; denn sonst begreift man nicht, was für Gemeinschaft diese beyden Dinge mit einander haben.

Da aus der vollkommenen Zusammenordnung der Glieder des Körpers ein so schönes Ganzes entsteht, so kann man die Vollkommenheit dieser Form

Form zum allgemeinen Muster aller Schönheit angeben. Die Harmonie der Sprache und des Gesanges entsteht aus ihren Gliedern eben so, wie die Harmonie der Figur aus den ihrigen. Aber der Ursprung der Schönheit, aus der Harmonie der Glieder, läßt sich unendlich leichter empfinden, als beschreiben. Der, welcher in allen Arten das Schöne der Phantasie erreichen will, muß die vollkommene Zusammensetzung der menschlichen Gestalt aus ihren Gliedern, die höchste uns bekannte Schönheit, so oft und so gründlich gefühlt haben, daß seine Einbildungskraft durch den allgemeinen darin herrschenden Geschmak geleitet wird. Wenn einer der alten griechischen Meister, welche die höchste Schönheit der Formen überall erreicht haben; oder wenn Raphael unter den Neuern, ihre Empfindungen hierüber der Welt mitgetheilt hätten, so wären wir vielleicht im Stande, die beste Zusammensetzung der Glieder zu beschreiben. Ist können wir nur wenige Worte über diese geheimnißvolle Materie stammeln.

Die Glieder eines vollkommenen Ganzen müssen von mannigfaltiger Größe und von eben so mannigfaltiger Gestalt seyn; sie müssen von einander unterschieden und doch so unzer trennlich an einander verbunden seyn, daß man nirgend kann stille stehen; man muß durch einen un widerstehlichen, aber sanften Zwang genöthiget werden, von einem zum andern zu gehen, und im Ganzen muß kein Theil als einzeln erscheinen. Man muß Theile bemerken, und wenn man sie einzeln fassen will, müssen sie sich in der Masse des Ganzen verlieren. Alles muß so in einander geschlungen seyn, daß die Vorstellungskraft nirgendwo wirklich ruhen, oder stille stehen kann, als bey der Betrachtung des Ganzen. Aber in der Verbindung selbst muß eben die Mannigfaltigkeit herrschen, als in den

Gliedern. Sie müssen immer eng, kaum fühlbar, und doch von merklicher Wirkung, aber von verschiedenen Graden seyn.

Nach dergleichen Gesetzen giebt der Redner seinen Perioden einen harmonischen Klang, wodurch das Ohr so gereizt wird, wie das Auge durch die schöne Form. Der Tonsetzer schlinget so seine Töne in einen, auch ohne Rücksicht auf den Ausdruck, schönen Gesang. Der Tänzer setzet aus seinen Elementen die schöne Bewegung zusammen; und nach eben denselben bringt der zeichnende und bildende Künstler nicht nur seine Formen hervor; sondern auch die Schönheit der Zusammensetzung und die Harmonie der Farben entstehen aus derselben Quelle.

G l i e d e r .

(Baukunst.)

Sind die kleinern Theile, aus deren Zusammensetzung die Verzierung der Gebäude und der wesentlichen Theile derselben gehörigen Haupttheile, besonders die Gesimse, entstehen. Die verschiedenen kleinern und größern Theile, woraus der im Artikel Architectisch abgezeichnete Säulenuß zusammengesetzt ist, sind Glieder desselben.

Die Glieder sind für die Gesimse beynahe, was die Buchstaben für die Wörter sind; und wie aus wenig Buchstaben eine unzählbare Menge von Wörtern kann zusammengesetzt werden, so entsteht aus der verschiedenen Zusammensetzung der Glieder eine große Mannigfaltigkeit der Gesimse, Füße, und Kränze, wodurch sowol die verschiedenen Ordnungen sich von einander unterscheiden, als auch die Gebäude überhaupt ihren Charakter des Reichthums oder der Einsalt bekommen. Es ist nichts leichters, als unzählliche Arten von Kränzen und Gesimsen

finden zu erfinden; aber sie in jedem Falle so zu erfinden, wie sie sich für das Gebäude und den besondern Theil desselben am besten schiken, ist das Werk eines ganz verständigen und einen guten Geschmak besitzenden Baumeisters.

Die Glieder sind in Ansehung ihrer Form von zweyerley Gattung, nämlich platt oder gebogen; und diese letztern sind entweder einwärts oder auswärts, das ist hohl oder bauchig, oder halb auswärts und halb einwärts gebogen. Sie bekommen sowol nach der Verschiedenheit der

Form, als nach der Größe, verschiedene Namen. In Ansehung der Größe werden sie in große, mittlere und kleine Glieder eingetheilt. Die, welche den sechsten Theil eines Modells und darüber hoch oder breit sind, machen die Classe der großen Glieder aus; die, deren Höhe vom zwölften bis auf den sechsten Theil des Modells steigen kann, gehören zu den mittlern; und die noch niedriger oder schmaler sind, als der zwölfte Theil des Modells beträgt, sind die kleinen. Die gebräuchlichsten Glieder sind in folgenden Zeichnungen abgebildet:

Der Riemen.

Das Band.

Der Keis, oder Stab.

Der Pfuhl.

Der Wulst.

Die Hohlleiste.

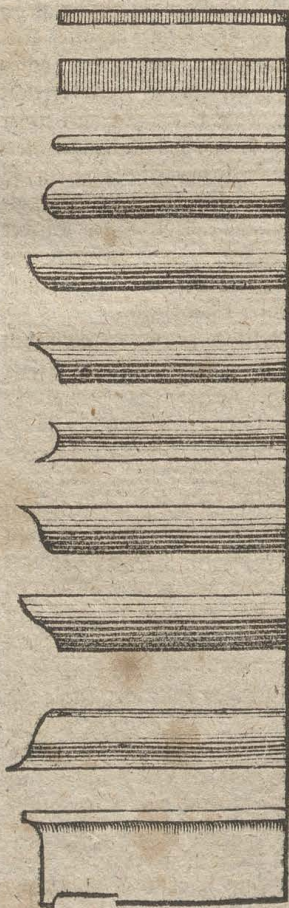
Die Einziehung.

Die Kinnleiste.

Die Kehlleiste.

Die Sturzrinne.

Die Kranzleiste.



Hierüber ist noch anzumerken, daß einige Glieder nach dem Orte, wo sie angebracht werden, andre Namen bekommen. So wird das Glied, was hier und überall, wo es zur Absonderung zwischen zwey andre Glieder gesetzt wird, der Riemen heißt, ein Ueberschlag genannt, wenn es das oberste Glied ist; und der Pfuhl, wenn er an dem Hals einer Säule oder eines Pfeilers ist, wird ein Ring genannt.

Die Zusammensetzung der Gesimse aus den verschiedenen Gliedern ist in der Baukunst nicht so genau bestimmt, daß nicht bald jeder Baumeister darin seinem eigenen Geschmak folgen sollte. Es ist aber leicht zu sehen, daß eine geschickte Vermischung kleiner und großer, platter und gebogener Glieder, das Werk des guten Geschmacks sey, und daß die im vorhergehenden Artikel gemachten Anmerkungen auch hier gelten. Die Hauptsache kömmt auf zwey Punkte an: darauf, daß die Menge der Glieder das Auge nicht verwirre; und daß in der Ordnung derselben, sowol in Ansehung der Form, als der Größe, eine gefällige Abwechslung beobachtet werde.

Zwey Glieder von einerley Art, oder von einerley Größe sollen nicht unmittelbar über einander liegen, und das Ganze, was aus der Zusammensetzung der Glieder entsteht, soll sich einigermaßen gruppiren. Man sollte kaum denken, wie sehr viel eine gute Zusammensetzung der Glieder zur Schönheit eines Gebäudes beiträgt; es ist aber kaum etwas, woraus der gute oder schlechte Geschmak des Baumeisters schneller zu erkennen ist, als dieses.

In den antiken Gebäuden der besten Zeit sind alle Glieder glatt, aber mit äußerstem Fleiß und der größten Nettigkeit gemacht. Hingegen in den spätern Zeiten sind die aus-

Zweyter Theil.

gebogenen Glieder häufig mit Laubwerk und anderm Schnitzwerk verzieret. Dieses scheint, wenigstens an Außenseiten großer Gebäude, höchst unschicklich; weil man da, um das Gebäude im Ganzen zu übersehen, nie so nahe herantreten kann, daß solches Schnitzwerk in die Augen fallen könnte. Das Glatte ist allemal das Schicklichste.

G o t h i s c h.

(Schöne Künste.)

Man bedient sich dieses Beyworts in den schönen Künsten vielfältig, um dadurch einen barbarischen Geschmak anzudeuten; wiewol der Sinn des Ausdrucks selten genau bestimmt wird. Fürnehmlich scheinet er eine Unschicklichkeit, den Mangel der Schönheit und guter Verhältnisse, in sichtbaren Formen anzuzeigen, und ist daher entstanden, daß die Gothen, die sich in Italien niedergelassen, die Werke der alten Baukunst auf eine ungeschickte Art nachgeahmt haben. Dieses würde jedem noch halb barbarischen Volke begegnen, das schnell zu Macht und Reichthum gelanget, eh' es Zeit gehabt hat, an die Cultur des Geschmacks zu denken. Also ist der gothische Geschmak den Gothen nicht eigen, sondern allen Völkern gemein, die sich mit Werken der zeichnenden Künste abgeben, ehe der Geschmak eine hinlängliche Bildung bekommen hat. Es geht ganzen Völkern in diesem Stuf, wie einzelen Menschen. Man mache einen, im niedrigen Stande gebornen und unter dem Pöbel aufgewachsenen, Menschen auf einmal groß und reich, so wird er, wenn er in Kleidung, in Manieren, in seinen Häusern und Gärten und in seiner Lebensart, die feinere Welt nachahmet, in allen diesen Dingen gothisch seyn. Das Gothische ist überhaupt ein ohne allen Geschmak gemach-

Es

gemachter Aufwand auf Werke der Kunst, denen es nicht am Wesentlichen, auch nicht immer am Großen und Prächtigen, sondern am Schönen, am Angenehmen und Ziemlichen fehlt. Da dieser Mangel des Geschmacks sich auf vielerley Art zeigen kann, so kann auch das Gothische von verschiedener Art seyn.

Darum nennt man nicht nur die von den Gothen aufgeführten plumpen, sondern auch die abentheuerlichen und mit tausend unnützen Zierathen überladenen Gebäude, wozu vermuthlich die in Europa sich niedergelassenen Saracenen die ersten Muster gegeben haben, gothisch. Man findet auch Gebäude, wo diese beyde Arten des schlechten Geschmacks vereinigt sind.

In der Malerey nennt man die Art zu zeichnen gothisch, die in Figuren herrschte, ehe die Kunst durch das Studium der Natur und des Antiken am Ende des funfzehnten Jahrhunderts wieder hergestellt worden. Die Maler von diesem Zeitpunkt zeichneten nach einem Ideal, das nicht eine erhöhte Natur war, wie das Ideal der Griechen, sondern eine in Verhältniß und Bewegung verdorbene Natur. Ueber die natürlichen Verhältnisse verlängerte Glieder, mit steifen, oder sehr gezierten,stellungen und Bewegungen, von denen man in der Natur nichts ähnliches sieht, sind charakteristische Züge der gothischen Zeichnung. Man sieht deutlich, daß die gothischen Maler nach bloßem Guckdünken Figuren gezeichnet haben, die zwar alle Glieder des menschlichen Körpers hatten, woben aber der Zeichner ganz unbesorgt war, ob sie die wahre Gestalt, die wahren Verhältnisse und die Wendungen der Natur haben oder nicht.

Es scheint also überhaupt, daß der gothische Geschmack aus Mangel des Nachdenkens über das, was man

zu machen hat, entstehe. Der Künstler, der nicht genau überlegt, was das Werk, das er ausführt, eigentlich seyn soll, und wie es müsse gebildet werden, um gerade das zu seyn, wird leicht gothisch. Eben dieser Mangel des Nachdenkens unterhält noch gegenwärtig den gothischen Geschmack in den Verzierungen, wenn man sie ohne alle Rücksicht auf die Natur des Werks, das verziert wird, anbringt. Gothisch ist der, in Form eines Thieres geschnittene Baum, die, wie eine Schnecke gewundene Säule, der, auf einem hohen und sehr dünnen Fuß stehende Becher, und so sind sehr viel nach einem völlig willkürlichen Geschmack ausgezierte Geräthschaften *).



Daß gerade Mangel an allem Nachdenken den fälschlich so genannten gothischen Geschmack in der Baukunst eingeführt habe, scheint nicht so ganz mit dem, was wir von den Eigenheiten desselben kennen, übereinzustimmen. Zuern sind die Gothen, oder alle nordische Völker, an dem Ursprung, des so genannten Gothischen, wohl nicht allein Schuld. Zwar zeigt sich der Verfall der Baukunst schon unter den Longobarden in Italien; aber das war noch nicht gothischer Geschmack; denn jener Verfall besteht nur darin, daß (wie z. B. an der, im 6ten Jahrhundert erbauten Kirche, St. Giovanni in Florenz) die Säulen, Basen, Kapitälchen alle von einander unterschieden sind; allein jede einzelne Säule (es sind forinthische) ist ganz symmetrisch modellirt, und steht mit ihrer Base, mit Architrab, Fries und Cornische, im Verhältnisse; das Gewölbe der Kirche des H. Vitalls zu Ravenna, aus eben diesem Jahrhundert, ist zwar aus freystehenden Säulen aufgeführt, und kein Architrab untergeordnet; allein die Bögen sind noch alle kraß rund, und aus einem Mittelpunkte beschrie-

*) S. Verzierung.

schrieben. Und jene Verschiedenheit der einzeln, zusammen gehörigen Theile, verbunden mit der Regelmäßigkeit jedes einzeln Theiles für sich betrachtet, bestand in Italien noch im eilften Jahrhundert, wie die, um diese Zeit erbauten Kirchen St. Miniato al Monte, St. Michele in Piza, die Domkirche zu Florenz, u. a. m. beweisen. — In Italien zeigt sich die erste, deutliche Spur des gothischen Geschmacks, unter andern an den sechs winklichten Vogen des, eben in diesem Jahrhundert, erbauten Domes zu Pisa; allein, der Baumeister war — ein Grieche, Dugetto, von Ouligio gebürtig. Wie, wenn der gothische Geschmack also wol eigentlich morgenländischer Geschmack, von, und über Constantinopel (wo sich noch frühere Beweise desselben finden) eingeführt — und wol gar, im Grunde, der Einführung der christlichen Religion, zu verdanken wäre? — „Die gothische Bauart,“ heißt es, unter andern, in der N. Bibl. der schönen Wissenschaften V. 14. S. 291. „hat die Kennzeichen der ersten Laubhütten nach und nach in verhältnismäßige Ordnung gebracht. Man sieht an ihr, wenn man nur nachsinn't, gar deutlich den Ursprung der Spitzbögen, in Nachahmung der gewinkelten und gebogenen Aeste, zur Deffnung der Thüren und Fenster. Und was stellen die oben geflügelten Fensterthürme anders, als in einander geflochtene Zweige dar? In die schlankgekehrten Pfeiler mit ihren Reihungen an den Gewölbern zeigen gar eigentliche Baumgänge an, deren Aeste in einander gewachsen sind, und sie bedecken, zur Erinnerung des Aufenthaltes der ersten Menschen unter grünen Bäumen. Wir wollen hier der Menge Blüthen, Blätter, Zacken, Zweige, Puppen, Perlen und Edelgesteine nicht gedenken.“ — Hiermit verbindet sich noch ein anderer Umstand; ein gewisser Geist des Wunderbaren ist an ihr unverkennbar. Die zum Theil im Verhältniß zu den dünnen Säulen, worauf sie ruhen, so hohen Gewölbe, u. d. m. beweisen wenigstens, daß die Künstler mehr

ihre bloße, eigentliche Kunst zu zeigen, und den Zuschauer mit Erstaunen darüber zu erfüllen, nicht aber so sehr mit dem Zwecke der Sache selbst, welche sie machten, beschäftigt gewesen. — Indessen finden sich, meines Bedünkens, auch unverkennbare Zeichen nordischer Abkunft in ihr; die hohen, spitzigen Dächer, die schmalen Fenster, die, bey Pallästen, kleinen Thüren, kleinen Fenstern, gewundenen, schmalen Treppen u. d. m. zeigen ein kaltes Klima, und eine Lebensart an, bey welcher man nicht bloß auf Schutz gegen Witterung, oder auf Bequemlichkeit, sondern auch auf Vertheidigung gegen Anfälle, bey Aufbaunng der Wohnung dachte. und hierdurch hört denn auch, wie es scheint, zweyten, der Mangel alles Nachdenkens bey ihr auf — und mir dünkt, daß dieser sich mehr, z. B. in einem Klima, wo der Schnee einige Monate hindurch liegt, bey ganz flachen Dächern, bey Gerstern, welche bis auf den Fußboden herabgehen, u. d. m. zeigt. Bleibt denn Schönheit noch Schönheit, wenn sie an unrichtiger Stelle steht? Oder, vielmehr, giebt es überall noch Schönheit, welche unabhängig von Ort und Stelle wäre? Und verliert sie nicht den größten Theil, vielleicht alle ihre Wirkung, auf den vernünftigen Menschen, wosern sie falsch angebracht ist? Lasset uns also die Liebe zur Schönheit, lasset uns ihren Reiz und die sinnlichen Eindrücke, nie so weit verleiten, daß wir darüber aufhören, denkende Menschen zu seyn; wir würden dadurch nur die schönen Künste verdächtig, vielleicht verächtlich — und uns lächerlich machen! Auch die größte, vermeintliche Schönheit, wird wahrhaft Gothisch, so bald sie einen unsittlichen Platz einnimmt. Denn, wie Hr. Sulzer auch bemerkt, jeder Mangel des Nachdenkens, und des Verhältnisses (nicht bloß der Theile unter sich, sondern auch zum Ganzen, zum Zwecke der Sache, zu Ort und Stelle, und Zeit) jede Unsittlichkeit, ist, und heißt, jetzt, Gothisch. — Wegen der Schriften über die gothische Bauart s. den art. Bauart S. 307.

Groß; GröÙe.

(Schöne Künste.)

Es ist schwer zu bestimmen, von was für einer Beschaffenheit die Gegenstände seyn müssen, denen man eine ästhetische GröÙe zuschreibt. Ueberhaupt scheint es, daß der Begriff der GröÙe alsdenn entstehe, wenn wir unsre Vorstellungskraft oder unser Gefühl gleichsam erweitern müssen, um einen uns vorkommenden Gegenstand auf einmal zu fassen, oder zu empfinden. Man muß das Auge weiter öffnen um einen großen Gegenstand zu übersehen, und die Nerven weiter ausspannen um einen großen Körper zu umfassen. Etwas ähnliches geht in der Vorstellungskraft vor, wenn sie auf große ästhetische Gegenstände gerichtet ist; man empfindet dabey etwas, daß man eine weitere Ausdehnung der Seelenkräfte nennen möchte.

Daher können wir dieses zum Merkmal der ästhetischen GröÙe setzen, daß sie ein Bestreben in uns erweket, der Vorstellungskraft, oder der Kraft zu empfinden, eine weitere Ausdehnung zu geben, um die GröÙe des Gegenstandes auf einmal zu fassen. Also ist es nicht die Stärke jeder Art des Eindrucks, oder der Kraft, die wir empfinden, die den Begriff der GröÙe erweket, sondern die besondere Wirkung, die das Gefühl einer Ausdehnung unsrer eignen Kraft hervorbringt. Das Gemählde des Euripides von dem Tode des Alceſtis, das wir anderswo angeführt haben *), ist ausnehmend rührend und hat sehr starke Kraft auf das Gemüth; doch wird es Niemand groß nennen: hingegen fühlet man bey den wenigen Worten, die derselbe Dichter der Macaria in den Mund leget **), etwas, wofür sich das Beywort Groß am besten

ſchicket. Indem wir uns bestreben, das, was Macaria in diesem Augenblick empfahet, auch in uns zu fühlen, kömmt es uns vor, daß die gewöhnliche Anspannung unsrer Kräfte hier nicht hinreiche, und wir versuchen ihnen eine weitere Ausdehnung zu geben.

Das Große gränzet dadurch an das Erhabene, welches ein ähnliches Bestreben erweket *), und diese beyde Gattungen des Aesthetischen sind nur in Graden von einander unterschieden. Durch die Erweiterung unsrer Kräfte werden wir vermögend das Große zu fassen; aber das Erhabene fassen wir nicht ganz; daher denn die Bewundrung entsteht, die wir dabey fühlen.

Die Erweiterung der Gemüthskräfte, um einen Gegenstand ganz zu fassen, wird nur da nöthig, wo dieser unzertheilbar ist; so wie eine außerordentliche Anspannung der Leibeskräfte, um einen Körper zu heben, nur dann nothwendig ist, wenn man ihn auf einmal ganz heben will. Theilet man ihn in kleinere Theile, so kann er ohne Anstrengung der Kräfte, durch wiederholte Wirkung, von einem Orte zum andern getragen werden. Wer mit einer Art einen Baum durch viele wiederholte Schläge fällt, hat zwar viel, aber nicht große Kraft angewendet: wer ihn auf einen Hieb fällen könnte, der würde etwas Großes thun. So ist es auch in andern Dingen.

Der Gegenstand also, der durch eine Menge wiederholter Schläge eine große Wirkung auf das Gemüthe macht, ist kein großer Gegenstand, sondern der diese Wirkung auf einen Schlag thut. So schreiben wir auch dem Menschen einen großen Verstand zu, der bey einem schweren Unternehmen schnell, durch wenig von ihm ausgesonnene Mittel,

*) S. I. Th. Ausbildung S. 252.

**) S. II. Th. Art. Euripides S. 152.

*) S. Erhaben.

tel, zum Zweck gelangt. Dieser Begriff der Größe würde sich ganz verlieren, wenn er durch vielerley listige Veranstellungen und durch eine Menge einzelner Kunstgriffe langsam zum Zweck gekommen wäre. Kleine Seelen erreichen in den meisten Sachen, die sie sich ernstlich vorsetzen, ihre Absichten eben so gewiß, als Menschen von großem Verstand; aber diese beyde Gattungen von Menschen sind darin unterschieden, daß jene durch weite und krumme Wege sehr langsam zum Zweck kriechen, da diese geradezu und mit wenigen Schritten ihn erreichen. Wir nennen gewisse Handlungen großmüthig, weil eine schnelle Erweiterung oder Erhöhung edler Empfindungen dazu erforderlich scheint; so bald wir aber merken, daß der, der diese Handlung gethan hat, durch unzählig wiederholte Vorstellungen, durch vieles Bitten und Anhalten gleichsam dazu gezwungen worden, so verliert die Handlung den Charakter der Größe. So kann auch ein mittelmäßiger Kopf durch lang anhaltendes Bestreben und nach hundert vergeblichen Bemühungen des Geistes, endlich zur Entdeckung einer wichtigen Wahrheit kommen, die der Mann von großem Verstande durch ein einziges und nicht lang anhaltendes Bestreben erfunden hätte.

Diese Betrachtungen über die Größe bringen uns auf den Weg, die Natur der ästhetischen Größe etwas näher zu bestimmen. In den Werken der schönen Künste legen wir den Charakter der Größe entweder den Sachen selbst zu, nämlich den Gegenständen, die der Künstler uns vorlegt, oder dem Künstler, und seiner Behandlung des Gegenstandes. Jeder dieser Fälle verdient besonders betrachtet zu werden.

Die ästhetischen Gegenstände beziehen sich entweder auf die Sinnen und die Einbildungskraft, oder auf den Verstand, oder auf das Herz;

und wir schreiben ihnen Größe zu, wenn wir die bestimmte Wirkung davon empfinden, daß die Phantasie, der Verstand, oder das Herz, Erweiterung der Kräfte nöthig haben, um sie auf einmal zu fassen.

Der Begriff der Größe setzt also voraus, daß wir den Gegenstand im Ganzen fassen. Man könnte den ganzen Erdboden umreisen, ohne ihn groß zu finden. Denn wenn man sich auf einmal immer nur den Theil desselben vorstellte, auf welchem man sich befindet, so hätte die Phantasie nicht nöthig, sich auszudehnen; aber wenn man den Raum von hundert und mehr Tagereisen auf einmal übersehen will, so ist diese Erweiterung nothwendig, und alsdann entsteht auch der Begriff der Größe. Nicht die Vielheit, die aus Wiederholung entsteht, sondern die, welche auf einmal vorschwebt, enthält den Grund derselben. Einheit oder einfaches Wesen, an dessen Theilung man nicht denkt, oder nicht denken kann, mit Vielheit verbunden, ist hiezu nothwendig. Wo mit wenigem viel ausgerichtet wird, da ist Größe. Der Gegenstand also, der eine einzige, unzertrennliche Aeußerung der Vorstellungskraft bewirkt, wodurch wir vieles zugleich klar fassen, erweckt den Begriff der Größe, welcher bey der größten Menge, der uns auf einmal klar vorschwebenden Dinge, nicht entsteht, so bald wir die Aufmerksamkeit nur auf eines davon richten.

Man stelle sich in Gedanken an einen Ort, wo man einen Garten von sehr weitem Umfange übersehen könnte; man bilde sich diesen Garten in der Phantasie so, daß er aus unzähligen kleinen Blumenbeeten, kleinen Büschen von mannigfaltiger Art, und aus einer Menge kleiner Wasserbehältnisse, Canäle, Cabinetter und Gänge besteht. Alle diese Mannigfaltigkeit der Dinge überseht man

man auf einmal, und doch entsteht hier schwerlich das Gefühl einer ästhetischen Größe. Es ist gar nichts da, das uns nöthigte, die Phantasie zu erweitern; denn wir fühlen uns eher geneigt jeden einzeln Theil für sich zu betrachten; wir empfinden um so viel weniger Neigung den Gegenstand im Ganzen zu fassen, da diese einzeln Theile zum Ganzen so gar kein merkbares Verhältniß haben; denn jeder verschwindet oder wird unmerkbar, so bald wir das Ganze fassen wollen: wir würden in diesem Fall etwas von großem Umfange sehen, das uns wenig reizt, weil wir nichts darin unterscheiden. Wenn aber dieser große Garten aus großen Parthien besteht; hier ein großer freyer Platz zum Spazieren, da ein Wald von hohen Bäumen, dort ein großes Wasserbassin u. s. f. ist, so fassen wir alles in eine Hauptvorstellung zusammen, deren Theile, wegen ihres merklichen Verhältnisses zum Ganzen, uns noch immer klar genug bleiben, und daher entsteht eben das Gefühl der Größe.

Hieraus ziehen wir den Schluß, daß ein sichtbarer Gegenstand den Charakter der Größe dadurch bekomme, wenn er aus mannigfaltigen Theilen besteht, die ein merkliches oder beträchtliches Verhältniß zum Ganzen haben; oder, in der eigentlichen Kunstsprache zu reden, wenn er aus großen, aber eine Mannigfaltigkeit zeigenden Parthien besteht, die so harmonisch zusammen verbunden sind, daß das Auge immer auf das Ganze geführt wird. So hat in der Malerley das Colorit den Charakter der Größe, das bey einer vollkommenen Harmonie aus großen Massen vom Hellen und Dunkeln, und aus großen Parthien von Farben besteht; so findet man in dem Gewande den Charakter der Größe, das aus wenigen, großen, aber natürlichen und mit dem Ganzen übereinstimmenden

Falten besteht. Zu dem großen Ansehen einer Stadt, die man von Ferne sieht, ist es nicht genug, daß man eine unzählige Menge von Häusern entbese, sie müssen in große Parthien oder Quartiere vertheilt seyn, an verschiedenen Orten müssen einige hohe Dächer oder Thürme und Cypeln sich in die Luft erheben, und um diese herum müssen die niedrigen Gebäude sich in große Gruppen versammeln. Ein einzelnes Gebäude wird nie durch eine große Höhe oder Breite, noch durch eine unzählige Menge von Thüren, Fenstern, Säulen und Zierrathen den Begriff der ästhetischen Größe erwecken; aber alsdann wird er entstehen, wenn das Mannigfaltige darin in etliche große Parthien so zusammen gehalten wird, daß die kleinen Theile nicht im Verhältniß des Ganzen, sondern im Verhältniß mit den Haupttheilen, dazu sie gehören, in das Auge fallen; die Haupttheile selbst aber sich so genau zusammen verbinden, daß ein unzertrennliches harmonisches Ganze daraus entstehe. Denn dadurch wird das Auge des Kenners gleichsam gezwungen das Gebäude nur im Ganzen zu betrachten, um von allem auf einmal gerührt zu werden.

Der Künstler, der dieser Spuhr folgen will, wird in jedem besondern Falle, da er sichtbare Gegenstände zu behandeln hat, leicht die Mittel bemerken, wodurch er ihnen den Charakter der Größe in Absicht auf die Form geben kann. Er muß dem Ganzen durch wenig Hauptparthien Einfachheit zu geben wissen, damit das Auge oder die Einbildungskraft nicht auf das Einzelse falle, und die kleinen Theile muß er den Haupttheilen anpassen und unterordnen. Alsdann scheint es, daß er durch wenig Veranstellungen viel ausgerichtet habe. Durch dieses Mittel hat Klopstok im zweyten Gesang des Mesias, der Versammlung der Schaar höllischer Geister

Geister um den Thron Satans, eine ungemessene Größe gegeben. Er stellt nur wenige Häupter derselben einzeln dar, und die unermessliche Schaar der übrigen in einem Haufen, und dann legt er das erstaunliche Gemälde vermittelst eines wahrhaftig großen Gleichnisses durch wenige Züge vor unser Gesichte.

Also versammelten sich die Fürsten der Hölle zu Satans.

Wie die Inseln des Meeres aus ihren Sinnen gerissen,
Rauschten sie hoch, unaufhaltsam einher.
Der Wübel der Geister
Gloß mit ihnen unzählbar, wie Wogen
des kommenden Weltmeeres
Gegen den Fuß vorgedrungener Gestade,
zum Sitz des Satans.

Es wäre leicht, noch unzählige Beyspiele aus den zeichnenden und redenden Künsten anzuführen, wodurch die vorhergehenden Anmerkungen über das Große der Sinnen und der Einbildungskraft, bestätigt werden; aber dieses wenige ist für nachdenkende Künstler hinreichend.

Wir kommen jetzt auf die Betrachtung der Größe, die den Gegenständen des Verstandes eigen ist. Aus dem, was überhaupt über den Charakter der Größe angemerkt worden ist, läßt sich gleich abnehmen, daß diese Größe alsdann entstehe, wenn vermittelst weniger Hauptbegriffe, der Verstand auf einmal so viel erblickt, daß er sich merklich angreifen muß, um alles zu fassen. Schon einzelne Begriffe haben eine Größe, wenn sie, bey einer anscheinenden Einfachheit und Leichtigkeit gefaßt zu werden, weit über den Verstand Licht ausbreiten. Die Größe solcher Begriffe entsteht insgemein aus vielbedeutenden metaphorischen Ausdrücken, oder andern Tropen; wie wenn man von einem von seinem bösen Gewissen geplagten Menschen sagt: er trage die Hölle in seinem eigenen Herzen; oder wie wenn Haller von der Helvetier Helidenahnen sagt: in

deren Arm der Blitz und Gott im Herzen war.

Große Gedanken zeigen allemal Reichthum der Begriffe mit Einfachheit verbunden. Pope drückt den ganzen Inhalt seines dritten Briefes über den Menschen durch diesen sehr einfachen Satz aus: die allgemeine Ursache arbeitet auf einen Zweck, aber nach mannigfaltig abgeänderten Gesetzen. Dieses ist ein Gedanken, oder eine Beobachtung von ungemeiner Größe, weil eine unermessliche Mannigfaltigkeit einzelner, und dem Scheine nach durch einander laufender Wirkungen, auf eine einzige Hauptquelle zurück geführt wird. Menschen von großem Verstande sind allein fähig, sehr einfache, zugleich aber sich weit erstreckende Grundsätze für die Erforschung der Beschaffenheit der Dinge, und eben so einfache Maximen für die Behandlung der Dinge zu erfinden. Die ästhetische Größe, in so fern sie dem Verstand eine beträchtliche Ausdehnung giebt, wird also darin bestehen, daß der Künstler die Mittel gefunden habe, in unserm Verstande mit wenigem viel auszurichten. Diesen Charakter haben vorzüglich die besten Werke der Alten in redenden und zeichnenden Künsten. Sie sagen viel, lassen viel empfinden, erfüllen gleichsam die ganze Seele, ob man gleich keine große Veranstaltung zu einer so großen Wirkung gewahr wird.

Der kleine subtile Verstand kommt wol auch zu seinem Zweck, aber durch vielerley einzelne Mittel; weil er nicht vermögend ist, das einzige, den geraden Weg zum Zweck führende, Hauptmittel zu finden. Es ist eine bekannte, sich auf alle vom menschlichen Verstand abhängende Geschäfte erstreckende, Bemerkung, daß das Einfache das Schwereste sey, das, worauf man zuletzt fällt. Dieses ist darum so, weil gerade der größte Ver-

Verstand dazu erfordert wird. Nur der, welcher alles Einzele, was zu einem System von zusammengefügten Dingen gehört, auf einmal klar übersehen kann, wird das einfache Grundgesetz, nach welchem das System gebaut ist, entdecken. Die Rede, die uns von der Wahrheit einer Sache überzeugen, oder die uns die eigentliche Beschaffenheit derselben in hellem Lichte zeigen, oder die eine Entschließung in uns bewirken soll, wird nur dann den Charakter der Größe haben, wenn diese Wirkung geradezu, und durch die wenigsten Vorstellungen erreicht wird. Die Reden des Demosthenes haben durchgehend diesen Charakter. Man entsehe daher einen Redner, der seines Gegenstandes so vollkommen Meister ist, daß er ihn im Ganzen mit der größten Klarheit überseht; darum kann er auch ohne Umschweif, ohne ängstliches Bestreben, ohne vielerley anzuführen*), ohne jedes Einzele besonders zu sagen, seinen Zuhörer durch wenig Hauptvorstellungen, dahin bringen, wo er ihn haben will. Von dieser Größe sind auch die meisten Reden, die Livius den Personen, die er in seiner Geschichte aufzuführt, in den Mund legt. Dieser Geschichtschreiber erzählt, daß bei einem gefährlichen Kriege, den die Römer vorhatten, zwischen den drei obersten Befehlshabern, die damals den Staat regierten, ein hitziger Zank entstanden sey, weil keiner von den dreien in der Stadt bleiben wollte. Der Senat hörte dem Streit eine Zerlung mit Bestürzung zu, weil diese Uneinigkeit gefährliche Folgen nach sich ziehen konnte. Einer der drei obersten Befehlshaber war der Sohn des N. Servilius, der ehemals Diktator gewesen war. Um also dem Streite ganz kurz ein Ende zu machen, steht dieser Mann im Senat auf, und sagt die wenigen Worte:

*) Non multa sed multum.

„Da ich sehe, daß ihr weder für den versammelten Senat, noch für den Staat selbst, die geringste Ehrerbietigkeit habt, so soll die Hoheit des väterlichen Ansehens diesem Zank ein Ende machen. Mein Sohn soll ohne Leos in der Stadt bleiben. Mögen die, die den Krieg suchen, ihn mit mehr Ueberlegung und Einigkeit führen, als sie hier zeigen*). Dieses heißt geradezu und mit sicherm Schritt zum Zweck eilen. Ein minder großdenkender würde mancherley Vorstellungen, Bitten und Flehen versucht, und dennoch damit nichts ausgerichtet haben.

Auf eben diesem Grunde beruhet auch die Größe der Gedanken, oder der Vorstellungen, da zwey oder drey Worte, oder Begriffe hinlänglich sind, uns in den Gesichtspunkt zu stellen, in welchem wir ein sehr helles anschauendes Erkenntniß von Dingen bekommen, die eine weitläufige Entwicklung der Begriffe zu erfordern schienen. Ein Wort, wodurch eine lange Reihe von Beschuldigungen abgelehnt, oder widerlegt wird, ist ein großes Wort. Von dieser Art ist folgendes von Pope: „Indem der Mensch ausruft, sehet! alles ist für mich geschaffen, erwiedert die Gans, die er mästet, für mich ist der Mensch gemacht.“ Als jemand dem Diogenes, dem Cyniker, vorhielt, daß alle Menschen ihn ausgelachten, antwortete er: Das thun sie, ich aber werde nicht ausgelacht. Mancher anderer würde viel Worte gebraucht haben, um zu beweisen, daß man mit Unrecht sich über ihn aufhalte; aber damit würde er vielleicht weniger gesagt haben, als

*) Quando nec ordinis huius ulla, nec reipublicae est verecundia, patria maiestas altercationem illam dirimet. Filius meus extra sortem urbi praeerit. Bellum utinam, qui adperunt, considerariis concordiusque, quam cupiunt, gerant. Liv. l. IV. c. 46.

als Diogenes mit zwey Worten. Darum ist seine Antwort groß.

Aus der Größe, die in dem Verstand und der Beurtheilungskraft liegt, entsteht, wenn sie auf sittliche Gegenstände angewendet wird, die Größe der Sinnesart, des sittlichen Betragens, der sittlichen Empfindungen und auch wol des ganzen Charakters. Die Größe verdient vorzüglich von dem Künstler beobachtet zu werden, damit er einen rechten Gebrauch davon machen könne. In den Künsten ist unstreitig dasjenige das Wichtigste, was uns die Größe der Seele zu empfinden giebt.

Diese Größe entsteht, wie gesagt, aus der Stärke der Beurtheilungskraft, auf sittliche Gegenstände angewendet. Der Mensch denkt und handelt groß, der die sittlichen Gegenstände in ihren wahren Verhältnissen sieht, in ihrem eigentlichen Wesen kennt, und deswegen das Wichtige von dem Unbeträchtlichen genau unterscheidet. Denn dadurch geschieht, daß ihn nichts geringes rühret, daß er in Absicht auf das Gute und Böse, auf Glück und Unglück, auf Tugend und Laster, weder auf Kleinigkeiten achtet, noch sich durch den Schein blenden läßt. In seinen Urtheilen kommt er schnell auf den Mittelpunkt der Dinge, und entfernt alles, was nicht zum Wesentlichen gehört; in seinen Handlungen aber geht er gerade und mit Zuversicht zum Zweck. Kleine Seelen werden in ihren Vorstellungen und Empfindungen von den ersten Eindrücken, die die Sachen auf sie machen, und von dem Scheine derselben geleitet. Es fehlt ihnen an eigener Wirkksamkeit, wodurch sie Meister ihrer Vorstellungen und Entschlüssen werden. Man entdeckt in ihrem Denken und Handeln gar keine Einförmigkeit, nichts Einfaches und Gerades; und wenn sie

Absichten haben, so wissen sie Mittel, die geradezu dieselben befördern, nicht zu erfinden, sondern lauren darauf, ob sie sich von selbst anbieten werden; versuchen jedes, das ihnen vorkommt, um aus Proben und Erfahrung zu sehen, ob es ihnen etwa nützlich seyn könne. In ihren Empfindungen sind sie eben so schwach; jede Kleinigkeit bringt sie in Bewegung, sie leben in einer beständigen Abwechslung von Vergnügen und Mißvergnügen, von Wunsch und Genuß, ohne jemals die Dinge zu kennen, von denen sie unaufhörlich, wie eine Wetterfahne, im Kreis herum getrieben werden.

Wenn gedachte Stärke der Beurtheilungskraft sich über den ganzen Umfang der sittlichen Gegenstände und Angelegenheiten des Menschen erstreckt, und nicht bloß, wie es oft geschieht, auf einzelne Zweige derselben eingeschränkt ist, so entsteht daher der große Charakter des Menschen, die stille Größe des Gemüthes, die ihn über die gewöhnlichen Schwachheiten anderer Menschen erhebet. Er hat aus der Menge der Dinge, die er beobachtet und beurtheilt hat, wenige Hauptbegriffe herausgezogen, die sein Urtheil, und wenige Grundmaximen, die seine Handlungen bestimmen. Er wird von nichts überrascht und von nichts hingerissen; er ist der Weise, von dem Horaz sagt:

Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae.

Einzelne Beyspiele von hoher Sinnesart treffen wir bey allen guten epischen und dramatischen Dichtern an, und es würde überflüssig seyn, eine Anzahl derselben hier zu sammeln. Wer den Homer, den Aeschylus und den Sophokles unter den Alten; den Shakespear und Corneille von den Neuern gelesen hat, könnte leicht eine beträchtliche Sammlung davon machen.

den. Aber der letztere fällt darin bisweilen ins Uebertriebene.

Nun haben wir noch den Charakter der Größe in leidenschaftlichen Gegenständen zu betrachten. Sovol in dem, was Leidenschaft erweckt, als in der Art, wie diese sich äußert, kann Größe statt haben. Dort bekommt man den Begriff einer großen Macht, die uns unwiderstehlich ergreift, hier von einer großen Kraft, die der fühlende Mensch anwendet, der angreifenden Macht zu widerstehen. Beides verdienet eine nähere Erläuterung.

Gegenstände, die Leidenschaften erwecken, können auf mehr als eine Weise groß seyn. Ihre vorzügliche Größe kommt von der Wichtigkeit und von dem weiten Umfange der Wirkung her. Sie erwecken allemal den Begriff eines Guts oder eines Uebels; beyde sind klein, oder gering zu achten, wenn sie vorübergehend sind, wenn sie uns nur auf eine kurze Zeit vergnügt, oder mißvergnügt machen, oder wenn sie nur einen geringen Einfluß auf einen Theil der Glückseligkeit haben. Groß und wichtig sind sie hingegen, wenn ihre Wirkung sich auf das ganze Leben und auf das Wesentliche der Glückseligkeit erstreckt; am größten, wenn sie ganz entscheidend sind. Die Liebe ist eine vorübergehende Leidenschaft, die im Grunde die Befriedigung eines körperlichen Bedürfnisses zum Endzweck hat. In diesem Gesichtspunkt kann ihr Gegenstand nicht groß scheinen; aber durch die Einnischung des Sittlichen, und aus dem Gesichtspunkte betrachtet, wie ernsthaft, oder enthusiastische Seelen sie anziehen, bekommt er eine Größe, die uns in Verwunderung setzt. So wie bey Klopstock Lazarus den Gegenstand seiner Liebe sieht, ist er nicht nur groß, sondern völlig erhaben. So kann der Künstler den Gegenständen der Leidenschaft eine Größe

geben, wenn er uns ihre Wichtigkeit, und den weiten Umfang ihrer Wirkung lebhaft vorzustellen weiß. Der Tod ist ein Gegenstand, der Furcht erweckt; aber dieser Gegenstand hat keine Größe, wenn er als ein Schlaf, oder als ein schneller Uebergang zur Vernichtung, oder zu einem, von diesem wenig unterschiedenen Leben, vorgestellt wird. Hingegen so wie Shakespear in dem bekannten Selbstgespräch des Hamlets ihn vorstellt, als einen ewigen Schlaf, vielleicht mit fürchterlichen Träumen erfüllt, bekommt er eine ungemeine Größe. Ueberhaupt also haben die Gegenstände der Leidenschaften eine ästhetische Größe, wenn sie als entscheidende Ursachen der Glückseligkeit oder des Elends eines Menschen, oder gar ganzer Völker, angesehen werden. So hat die Handlung, deren wir anderswo gedacht haben*), da Flaminius dem versammelten Griechenland durch einen Herold die Freyheit ankündigt, eine ungemeine Größe; und so wird ein Gewitter, wenn man es, wie es hier und da in der Bibel geschieht, als ein feyerliches Herabfahren des höchstens Wesens ansieht, um die Missethaten eines Volks zu bestrafen, eine Größe, die hoch ins Erhabene hinauf steigt.

Eine besondere Art der Größe der leidenschaftlichen Gegenstände entsteht bisweilen daher, daß sie etwas unveränderliches, oder absolut unterschiedenes haben. Das Böse, das uns droht, und das Gute, das uns schmeichelt, thut erst alsdann die volle Wirkung, wenn es keiner Ungewissheit mehr unterworfen ist. Beym ersten Anblicke desselben mischt sich immer Hoffnung oder Furcht in die Leidenschaft, und erst dann, wenn diese nicht mehr statt haben, entsteht der völlige Ausdruck derselben. Daher entsteht diese Art der Größe, aus

*) II Th. Artikel Freude S. 269.

aus der plötzlichen Zernichtung der Hoffnung oder des Zweifels. Wenn das herannahende Uebel nun gegenwärtig, und absolut gewiß worden ist, so entsteht eine schnell ausbrechende Leidenschaft, die sich über die ganze Seele verbreitet, die sich nun durch nichts mehr helfen kann. Der Gegenstand der Leidenschaft, über dessen Vorstellung wir schlechterdings keine Gewalt haben, der ganz außer unsrer Wirksamkeit liegt, hat allemal etwas Großes, und bringt außerordentliche Wirkung hervor. Insbesondere zeigt sich dieses bey Vorstellung eines Uebels, woben man die Nothwendigkeit desselben, die gänzliche Unmöglichkeit ihm zu entgehen, oder etwas darin zu ändern, lebhaft fühlt. Denn dieses greift uns gerade an dem empfindlichsten Ort an, indem es das Gefühl der Freyheit und der eigenen Macht nicht nur schwächt, sondern gerade zu vernichtet. Das grimmigste Thier wird plötzlich zahm, so bald es einiges Gefühl bekommt, von der Unmöglichkeit sich aus den Schlingen, darin es verstrickt ist, mit Gewalt herauszuwickeln; und der grausamste Tyrann verliert in ähnlichen Umständen nicht nur seine zerschörende Wuth, sondern stehet um Gnade, wie Schach Nadir, als er ermordet wurde. Erst wehrte er sich eine Zeitlang aus aufsersten Kräften; aber als er die völlige Unmöglichkeit sich zu retten empfand, schrie er: Erbarmung, ich will euch allen vergeben! In dem Trauerspiel, das unter dem Titel des Kaufmanns von London bekannt ist, hat das Läuten mit der Glocke, die das Zeichen zu Varnvelbts Hinrichtung giebt, etwas ungemein Schreckhaftes, welches blos daher entsteht, daß man nun die Unmöglichkeit, daß er diesem schmachlichen Tod entgehe, lebhaft fühlt. Und in der tragischen Geschichte des Ugolino überfällt uns allemal ein lebhaftes Ent-

setzen, so oft wir an den Umstand denken, daß der Schlüssel zum Thurm ins Wasser geworfen worden; weil uns dieser Umstand die Unmöglichkeit der Rettung dieses Unglücklichen empfinden läßt. Deswegen hat auch bey den öffentlichen Blutgerichten der Umstand mit der Brechung des Stabes, nach ausgesprochenem Urtheil, eine sonderbare Wirkung, weil sie das Zeichen ist, das der Verurtheilte nun gewiß sterben mußte.

Die überwältigende Kraft des Gegenstandes einer Leidenschaft liegt eigentlich in dem lebhaften Gefühl, womit man ihn sich nicht blos vorstellt, sondern als gegenwärtig empfindet; und eben daher entsteht auch die große Wirkung in den angeführten Beyspielen. Der Mensch überläßt sich weder der Freude noch dem Schmerz ganz, bis er die höchste Gewisheit der Ursache derselben empfindet. Der Habsüchtige, dem ein großes Vermögen zugefallen ist, empfindet zwar große Freude, so bald er die Vorschein davon vernimmt; aber in der größten Lebhaftigkeit fühlt er sie erst alsdann, wenn er das Geld vor sich liegen sieht, und mit beyden Händen darin wählet. Die Scene, da Joseph seinen nach Aegypten gekommenen Vater wieder sieht, wie sie Bodmer erzählt, zeigt uns etwas Großes von dieser Art. Josephs Freude ist zwar ungemein groß, so bald er den theuren Alten empfängt, und der Leser genießet die zärtlichste Wollust der ersten Umarmung mit ihm. Aber erst eine Weile nachher, nachdem Joseph eine bewegliche Rede des Alten angehört, und die zärtlichen Blicke, die dieser auf ihn geheftet, lebhaft empfunden hat, steigt die Freude auf den höchsten Gipfel; erst da fühlte der Dichter, daß nun die Leidenschaft eine Höhe erreicht habe, die sich kaum beschreiben läßt. Dieses giebt er uns

uns auf eine ausnehmende Weise zu erkennen, wenn er sagt:

Vor stark zuckender Lust stand zitternd der
große Sohn Jacobs,
Von den Hilfen des Vaters und Wor-
ten im Herzen gerührt *).

Die erste Umarmung seines Vaters konnte ihm noch wie ein Traum vorkommen, aber nun, nachdem er empfunden, daß seine Blicke und seine rührenden Worte sein Innerstes unmittelfach rege machten, verschwindet der Zweifel. Eben so fühlt auch Abbadona mitten in seiner Quaal einen neuen und lebhaften Anfall von Verzweiflung, sobald die Empfindung von der Unmöglichkeit seinem Jammer zu entgehen, mit einiger Lebhaftigkeit erneuert wird; welches man bey folgender Stelle deutlich bemerkt:

— Ist denn in deiner Ewigkeit kün-
ftig
Nichts mehr von Hoffnungen übrig? Ach
wird denn, göttlicher Richter,
Schöpfer, Vater, Erbarmen! — Ach
nun verzweifel ich von neuem;
Denn ich habe Jehova gelästert! Ihn
hab ich mit Namen,
Die ich ohne Versöhner nicht nennen
darf, angeredet **).

Die neue Verzweiflung entsteht hier bloß aus dem plötzlichen Gefühle der Unmöglichkeit der Rettung, die ohne Versöhner, der für ihn nicht vorhanden ist, nicht erfolgen konnte. Ueberhaupt also bekommen leidenschaftliche Gegenstände, so stark oder groß sie schon an sich seyn mögen, eine neue Größe von der Empfindung ihrer Gegenwart und ihrer Unveränderlichkeit.

Endlich giebt auch bisweilen die bloße Ueberraschung, und das Unerwartete darin, ihnen Größe und Kraft. Wo man auf angenehme oder unangenehme Anfälle vorbereitet ist, da rüftet man sich, sich zu fassen; aber bey plötzlichem Angriffe

dabon wird man überwältiget. Darum hat das Schreckhafte allemal etwas Großes, weil es immer schnell und unvermuthet kommt. Noch heftiger wird die Ergreifung des Gemüths, wenn die Sache gerade gegen die Erwartung kommt. Wer einen Freund in der Person findet, die er für seinen Feind gehalten hat; wer Großmuth genießt, wo er Rache erwartet hat, fühlt nothwendig eine gewaltsame Ausdehnung der Empfindung. Alle bisher erwähnten Arten der ästhetischen Größe zusammen verbunden, empfindet man auf eine ausnehmende Weise bey folgenden Stellen im Noah.

Im achten Gesang erzählt Noah, daß Raphael, nachdem er ihm die göttliche Posaune zugefellt, mit der er alle auf Erden lebenden Geschöpfe in die Arche rufen sollte, sich eilig in die Luft geschwungen, und über Thamisra geflogen; hier thut er hinzu:

Und ich hörte von ferne die Worte der
donnernden Stimme:
Gott ist, die Waag in der Hand, auf
seinen Richtstuhl gesessen.
Schon ist das Urtheil gefällt: am sieben-
ten Tag kommt die Strafe,
Daß sie die Erd und ihre Bewohner im
Wasser vertilge.
Weh dem Geschlecht, über welchem der
Zorn des Ewigen aufgeht!

Nun finden wir im neunten Gesang, daß die Giganten, denen Noah das nahe Verderben verkündigt hatte, Anstalt machen durch Opfer und abergläubische Gebräuche das, ihnen gedrohte, Uebel zu beschwören. Indem nun diese unsinnige Schaar anfängt, sich für sicher zu halten, geräth sie plötzlich in verzweifelnendes Schrecken:

— Als Og in dem Stolz angebeteter
Priester zurückfuhr,
Legt den abgöttischen Hochmuth der Don-
ner aus heiterem Himmel.
Dann gleich damals flog über Thamisens
Thürmen der Engel
Und erhob, indem er daher flog, die don-
nernde Stimme.

Hier

*) Jacob IV Gesang.

**) Mesias II Gesang.

Hier erweckt der Donner aus heiterm Himmel ein plötzliches Schrecken; die vernehmlichen Worte des Engels, der feyerlich schreckliche Ton, und der fürchterliche Inhalt seiner Rede, stellen das Verderben nicht nur in seiner Größe, sondern auch in seiner völligen Gewißheit dar.

Die Leidenschaften selbst, ob sie gleich im Grunde Schwachheiten sind, können dennoch den Charakter der Größe an sich haben. Sie entstehen allemal aus Anlässen auf die innere Wirksamkeit der Seele, auf die Kräfte, durch deren Aeußerung sie eigentlich ihr Leben, ihr Daseyn empfindet. Diese Kräfte werden von den Anlässen der leidenschaftlichen Gegenstände entweder gehemmet, oder gereizet. In beyden Fällen entsteht in der Seele das lebhafteste Gefühl, wodurch sie empfindet, daß sie nicht ein spekulatives, sondern ein handelndes, wirksames, Freyheit und Macht besitzendes Wesen ist; sie wendet ihre Kraft an, um den Gegenstand zu genießen, oder sich ihm zu widersetzen, und eben in diesen Umständen zeigen sich starke Seelen in ihrer vollen Größe. Es ist dem Menschen überhaupt nichts wichtiger, als die Behauptung seiner innerlichen Freyheit und Macht zu wirken, weil er eigentlich seine Existenz nur alsdenn recht fühlt, wenn er diese Kraft anwenDET etwas zu erhalten, oder von sich abzuwenden. Darum sucht er den Kreis seiner Wirksamkeit überall zu erweitern; und wenn er Hindernisse vor sich findet, schwellen seine Kräfte, wie ein gehemmter Stroom, auf, brechen mit Gewalt und Ungestüm durch, und reißen, was ihnen im Wege steht, nieder. Darum ist der leidenschaftliche Zustand des Menschen vorzüglich geschickt, ihn in seiner Größe darzustellen.

Jedermann empfindet diesen Charakter der Größe in dem Zorn des

Achilles, in der Wuth des Philo, und selbst in der Verzweiflung des Abbatona. Man muß sich starke Seelen in großen Leidenschaften, als streitende Helden vorstellen, die allemal groß sind, es sey, daß sie überwinden, oder überwunden werden; denn auch in seinem Fall kann der Held groß seyn. Wir bewundern den Eteokles des Aeschylus selbst da, wo er sich überwunden fühlt*). Und so zeigt der alte Horaz des M. Corneille sich in seiner vollen Größe in der bekannten Antwort**) über die Flucht seines Sohnes.

Im Grunde also ist das Große der Leidenschaften, ohne Rücksicht auf den sittlichen Werth der Sache, worauf sie abzielen, nichts anders, als eine sich lebhaft äuffernde große Wirksamkeit der, sich und ihre Freyheit fühlenden, Seele. Darum können wir dieser Größe selbst da, wo sie etwas Unsittliches, so gar etwas Gottloses an sich hat, unsern Beyfall nicht ganz versagen. Niemand getrauet sich in den höllischen Geistern Miltons und Klopstoks die Größe zu verkennen, die sich in den Aeußerungen ihrer Leidenschaften zeigt. So hat auch der berühmte Vers des Lucanus: *Victrix causa Diis placuit, sed victa Catoni*, der Gottlosigkeit die wirklich darin liegt ungeachtet, etwas Großes. Denn wie könnte der Mensch, der im Grunde kein wichtigeres Interesse hat, als ein frey handelndes Wesen zu seyn, den tadeln, der das äußerste versucht, diese Freyheit zu behaupten? Das Böse in seiner Leidenschaft ist bloß Irthum, bloß Fehler in der Vorstellung, und verdienet Vergebung; hingegen ist die Gleichgültigkeit

*) Man sehe die im Artikel Aeschylus auf der 40 u. f. S. des I Th. angeführte Stelle.

**) *Que voulez vous qu'il fit contre trois? Qu'il mourût.* S. Horace de P. Corneille Act. III. Sc. 6.

keit für die Behauptung seiner innern freyen Wirkfamkeit eine völlige Niederträchtigkeit, die keine Vergeltung verdient. Dieses hindert aber nicht, daß wir nicht den für noch größer halten, der sogar seine eigene Wirkfamkeit und Freyheit einem noch größern Gut aufopfert. Sich selbst überwinden, ist der größte Sieg, und die größte Kraft der Seele zeigt sich darin, daß sie ihrer eignen Wirkfamkeit, mitten in der stärksten Aeußerung, dennoch Meister wird, um sie anderswohin zu lenken. Denn wie der, der sein Leben und seine Freyheit aus Feigheit nicht vertheidiget, ein Nichtswürdiger ist, so verdienet der unsere größte Hochachtung, der sie freywillig, aus Stärke des Geistes, um höhere Absichten zu erreichen, dahingiebt.

Diese sind also die verschiedenen Gattungen des Großen, wodurch die Werke der Kunst interessant werden können.

Zur guten Behandlung des Großen gehört ein großer Geschmak, den uns Mengs aus seinem eigenen Gefühl richtig beschreibt. Der große Geschmak, sagt er *), besteht darin, daß man die großen und Haupttheile der ganzen Natur wähle, und die kleinern und untergeordneten, wo sie nicht höchst nöthig sind, verstecke. Es ist schon oben angemerkt worden, daß die Einfalt viel zur Größe beyträgt. Also wollen auch große Gegenstände so behandelt seyn, daß sie einfach und ungezwungen da stehen. Der subtile Geschmak, der jedem einzelnen Theil eine genaue Ausbildung und eine merkbare Feinheit geben will, der umständlich ist, der am einzelnen hängt, zerstöhret durch seine Bearbeitung den Charakter der Größe. Wer nicht mit wenigen Verrustaltungen die volle Wirkung, die er zur Absicht hat, errüthet, der

*) S. Gedanken über die Schönheit und über den Geschmak S. 22.

kann keinen großen Gegenstand in seiner Größe darstellen. Es geschieht bisweilen, daß auch gemeine Künstler, entweder von ungefehr, oder weil sie des Gefühls für das Große nicht ganz beraubt sind, auf große Gegenstände fallen, die sie durch eine schwache und umständliche Behandlung verderben. Wie man etwa schlechte Schauspieler sieht, die das Große in den Reden der Personen, die sie vorstellen, durch Nebensachen, durch übertriebene Heftigkeit der Gebehrden und der Stimme, wirklich verderben, eben so geschieht es auch andern Künstlern, denen es an großem Geschmak fehlt. Man sieht dieses deutlich an dem Daidlus, der sehr oft große Gedanken durch eine umständliche Behandlung verderbt; entweder weil er selbst das Große nicht recht gefühlt, oder weil er seinem Leser nicht zugetrauet hat, daß er es fühlen werde. Man sehe z. B. nur folgende Stelle, wo er von der Latona spricht *):

— cui maxima quondam
Exiguam sedem pariturae terra
negavit.
Nec coelo, nec humo, nec aquis
Dea vestra recepta est.
Exul erat mundi. —

Der zweyte Vers und die drey letzten Worte des vierten haben wirklich den Charakter der Größe; aber durch die kleine Antithese, und durch die umständliche Zergliederung und Umschreibung im dritten Vers, wird die Vorstellung gleichsam in kleinere Stücke zerschnitten. Die Behandlung des Großen muß vorzüglich diese Maxime zum Grund haben:

Ornari res ipsa negat, contenta doceri.

Denn das, was in seinen wesentlichen Theilen, in seiner einfachen Gestalt, Kraft genug hat, bedarf nicht

Rat

*) Metam. L. VI. 186.

nur keines Zusatzes, sondern wird dadurch nur geschwächt.

Dem Großen ist das Kleine, das Artige, das Niedliche und überhaupt alles entgegengesetzt, was dem Geschmak nur schmeichelt, was ergötzt und, wie sanfte kühlende Lüftigen, bloß zum wollüstigen Genuß einladet, ohne die Kräfte der Seele zu einiger Wirksamkeit aufzufodern. Eine Ausartung des Großen aber ist das Schwülstige und Uebertriebene, das nicht durch seine innere Kraft, sondern nur durch ungestümes Pochen und Poltern, durch prahlendes Großthun, die Aufmerksamkeit von uns zu erzwingen sucht. Hierüber wird das Nöthigste zum Gebrauch der Künstler an andern Orten vorkommen *).

Es erhellet aus diesen Betrachtungen über das Große, daß es eine Kraft hat, die Wirksamkeit unsrer Seelenkräfte zu reizen und zu vermehren. Und hierin liegt eben der Vorzug, den es vor dem Artigen und Niedlichen hat. Dieses verdienet etwas genauer entwickelt zu werden; weil hier gerade der Ort ist den wichtigsten Nutzen, den die schönen Künste haben, und den der Künstler nie aus den Augen setzen soll, in seinem wahren Licht zu zeigen.

Der Mensch ist ein empfindsames, aber auch zugleich ein wirksames und handelndes Wesen. Es ist offenbar, daß die Natur ihm die Empfindsamkeit sowohl zur Wirksamkeit als zum Genuß gegeben hat. Durch den bloßen Genuß würde der Mensch bald ausarten und zu einem schwachen elenden Ding werden, dessen Wirksamkeit erstorben ist; in der Welt würde er das seyn, was Personen, deren Temperament durch ein wirkliches Leben, oder durch Krankheit so geschwächt ist, daß sie selbst nichts mehr verrichten können. In der Gesellschaft sind sie bloße Zuschauer,

*) S. Klein; Schwülstig; Uebertrieben.

die alles, was vorkällt, es sey angenehm oder unangenehm, mitgenießen, aber selbst nichts mehr zum allgemeinen Interesse beitragen. Die wirkenden Kräfte der Seele, die wodurch der Mensch zu einem thätigen Wesen wird, sind sein vornehmstes Gut. Alles, was diese unterhält, was sie reizet und stärket, muß ihm wichtig seyn; denn dieses ist die eigentliche Nahrung des Geistes, wodurch er seine Gesundheit erhält und seine Kräfte immer vermehret.

Die Werke des Geschmaks, die uns bloß zum angenehmen und wollüstigen Genuß reizen, die der Phantasie und dem Herzen sanfte schmeicheln, ohne sie jemal zu erschüttern, ohne sie aufzufodern, die wirksamen Kräfte zu brauchen, sind sehr rar, die keine Nahrung geben, und deren Genuß, allmählig alle Lebhaftigkeit, alle Kraft der Seele auflöscht. Nur das Große unterhält und stärkt alle Seelenkräfte; es leistet dem Geiste den Dienst, den der Körper von starken, männlichen Leibesübungen hat; wodurch er immer gesunder und stärker wird. Die Kräfte der Seele müssen, wie die Leibeskräfte, in beständiger Übung unterhalten werden; der stärkste Geist kann in Unthätigkeit versinken, wenn er lange Zeit nichts um sich siehet, das seine Wirksamkeit auffodert. Wir lernen aus der Geschichte der Menschen, daß die Größe und Stärke des Geistes, die wir für den Nationalcharakter gewisser Völker hielten, in verächtliche Weichlichkeit und hernach so gar in Niederträchtigkeit ausgeartet ist, bloß darum, daß entweder durch den Druck der Tyrannen, oder durch eben so schwere Unterdrückung einer wollüstigen Ruhe, die Wirksamkeit in den Gemüthern gehemmet worden. Das mächtigste Volk, das sich der Ueppigkeit und dem ruhigen Genuß der Güter, die es besitzt, einmal überlassen hat, wird

wird allemal ein Raub eines wirksamen und thätigen Volks werden, so bald sich dieses Eroberungen zu machen vorgenommen hat.

Wenn also die schönen Künste, wie man nicht zweifeln kann, das Thierge zur Bildung des Charakters der Menschen beytragen sollen, so ist auch offenbar, daß dieses vorzüglich durch solche Werke geschehen müsse, die sowol in ihrem Inhalt, als in der Behandlung, den Charakter der Größe an sich haben; daß nur die Künstler, die darauf arbeiten, alle Kräfte der Seele in beständiger Übung zu unterhalten, die Erwartung der Philosophie und der wahren Politik erfüllen, welche die schönen Künste zu ihrem Beystand herbeyrufen *). Nicht die Feinheit des Geschmacks, sondern seine Größe ist das, worauf die Kritik vorzüglich arbeiten sollte. Zene dienet zu einer angenehmen Erholung, wenn der Geist nach einer männlichen Übung seiner Kräfte einiger Ruhe bedarf. Beydes ist gut, wenn nur die gehörige Unterordnung dabey beobachtet wird. Der Künstler sollte sich die besten Baumeister zum Muster nehmen, die das Feine und das Kleine zwar nicht verachten, aber nur sparsam, und an den Stellen anbringen, wo es das Auge von dem Großen nicht abziehen kann.



Von der Größe handeln zugleich die mehresten, der, bey dem Art. Erhaben, angeführten Schriften. — Von der Größe (und Mannigfaltigkeit) im Gartenbau, s. Hirschfelds Theorie, B. 1. S. 162. — Von der Größe (und Anmuth) in der Malerey, unter andern, Richardson in dem *Traité de la peinture*, S. 137. Amst. 1723. 8. Und über die körperliche Größe darin, s. Lessings *Laokoön*, S. 131. 229. 349. 372 der Ausg. von 1788. — Von dem, was man eine große Architectur nennen kann, Blondel in s. *Cours* *) G. Künste.

d'Archit. Bd. 1. S. 423. — Von der Größe in dichterischen Gemälden, Bodmer im 8ten Abschn. S. 211, der Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter, Zürich 1741. 8. —

G r o t e s k e .

(Zeichnende Künste.)

So nennt man eine besondere und seltsame phantastische Gattung der mahlerischen Verzerrungen gewisser Zimmer. Das Groteske besteht aus kleinen Figuren von Menschen und Thieren, mit Blumen und Laubwerk so verflochten, daß man darin das Thier- und Pflanzenreich in einander verfloßen antrifft; Menschen und Thiere, die aus den Knospen der Pflanzen hervowachsen, halb Thier und halb Pflanzen sind. Man hat verglichen in alten Grotten in Rom angetroffen. Johann von Udine soll sie zuerst in den Ruinen der Bäder des Titus gefunden haben. Vitruvius erwähnt dieser seltsamen Art zu mahlen *), und klagt über den schlechtesten Geschmack, der dergleichen phantastische Dinge hervorgebracht hat. Sie überrascht, wie ein abentheuerlicher Traum, durch die ausschweifende Verbindung solcher Dinge, die keine natürliche Verbindung unter einander haben; sie kann doch eine Zeitlang gefallen, wie etwa ein solches Geschwätz eines sich natürlich anstellenden Menschen, wegen der außerordentlich seltsamen Verbindung der Begriffe, lachen macht. Es gehört also überhaupt in die Gattung des Lächerlichen und Abentheuerlichen, das nicht schlechterdings zu verwerfen ist.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß das Groteske schon in den alten Zeiten in Aegypten aufgekommen sey. So viel ich mich erinnere, erwähnt der zwar nicht sehr zuverlässige Rei-

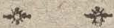
sehr

*) Lib. VII c. 5.

sebeschreiber Lucas, daß er solche in alten ägyptischen Ruinen angetroffen habe. Nach der vorher erwähnten Entdeckung der alten Grottesken haben auch die Neuern sie wieder in die Malhery aufgenommen. Der erwähnte Joh. von Udine und Per. del Waga haben in der Gallerie des Vatican's, die wegen der darin befindlichen Gemälde die Bibel des Raphael's genennet wird, dergleichen Verzierungen angebracht, die Raphael selbst soll gezeichnet haben. Aber der Graf Caylus, der etwas von den antiken Grottesken, nach den Originalen gezeichnet und illuminirt, herausgegeben hat*), hält sie für Copien derer, die in den Bädern des Titus gefunden worden.

Die Chineser haben ihre besondere Art des Grottesken, das noch abentheuerlicher ist, als das antike, indem sie auch Gebäude und Landschaften, als in der Luft schwebend, oder wie aus Bäumen herauswachsend vorstellen.

Vom grottesken Tanz wird anderswo gesprochen**).



Von dem Grottesken handeln: Principes de la Perspective et des Grottesques von Jacq. Andr. du Cerceau, werden von La Combe, als öfterer gedruckt, angeführt, sind mir aber nicht näher bekannt. — Serllo, oder vielmehr Valt. Perucet, in dem Libro terzo d'Archit. des erstern, Ven. 1740. f. — Lomazzo, im 48ten Kap. des 6ten Buches s. Trattato dell'Arte della Pitt. Mil. 1585. 4. S. 422. — Gh. Armenini, in f. Veri Precetti della Pittura, Lib. III. c. 12. S. 115 u. f. Ven. 1678. 4. — Von grottesken Verzierungen überhaupt, Prestrio, im 2ten Theil, N. LXI. S. 317. — Auch gehört, im Ganzen, noch die Schrift: Harlekin, oder Ver-

theidigung des Grotteske: Kemischen, von Justus Mörser, Brem. 1761. 8. Verb. 1777. 8. Engl. Lond. 1766. hieher. —

Uebrigens war es nicht der, von H. S. genannte Giov. Nanni von Udine, sondern lange vor ihm Lud. Moro, welcher ums J. 1490 die, zu seiner Zeit, in unserirdischen Gebäuden alter Gebäude entdeckten Grottesken aus Tageslicht, und in Mode brachte. Gemahlt haben deren, unter andern, Franc Penni (+ 1528) Eroso von Monza (1530) Ant. Fantosi, Mich. Rochet, Jean Sanson, Gerard Michel (1530) Alb. Fontana (1530) Martinino (+ 1527) Rosso (+ 1541) Polidoro Calidara (1543) Giul. Romano (+ 1546) Perin Buonacorso del Vago (+ 1547) Aur. Basso (+ 1550) Pessa (1550) Giac. Rossigolo (1560) Giov. Nanni von Udine (+ 1564) Marc. Marchetti von Faenza (+ 1580) Andr. Concio (1580) Giov. P. Lomazzo (+ 1598) Prop. Orsi delle Grottesche (+ 1635) S. Vouet (+ 1649) Jean le Moine (+ 1713) Sil. Minci (+ 1750) — In Kupfer sind deren sehr viele gebracht worden. Die, in aller Art wichtigsten darunter sind 1) die, dem Raphael selbst zugeschriebenen, als Parerga arque Ornamenta in Vaticani Palatii Xystis etc. von Pietro S. Bartoli gestochen, 4. überhaupt 43 Bl. Gerner, 2) eine ähnliche Sammlung, ohne besondern Titel, von 36 Blättern überhaupt, gestochen von Augustino Benet. Marc. Antonio und von einigen Schülern desselben, wovon die von Augustino, 20 an der Zahl, numerirt sind (S. Nachr. von Künstlern und Kunstf. Th. 2. S. 346.) 3) Miscellaneae Picturae, vulgo Grottesques, in Spelaeis Vaticanis a Raphaelae elabor. et a Fr. de la Guesclere . . . infc. f. 17 Bl. 4) 26 Bl. gest. von Ottaviano und Volpato, wovon sich eine Nachr. in den Meusel'schen Miscell. Heft 4. S. 32 findet. Auch hat Mich. Luchese noch ein Blatt mit Grottesken, nach Raphael, f. gestochen. — Die übrigen Blätter dieser Art sind von J. Aldegrevier, nach eigenen Entwürfen, über-

Hf

Harpe

*) Recueil de peintures antiques. Preface.

**) Artikel Tanz. Zweyter Theil.

haupt 7 Bl. (f. Dict. des Artistes. I. S. 127.) — Stef. della Bella, (Frieses, Feuillages et Grotesques . . . Collignon exc. 8 Bl.) Ornamenti o Grotesche, 12 Bl. — Jean Gerain (Unterschiedliche Bücher mit Grotesken, Caminen u. d. m. Augsb. f. 81 Bl von Gottfr. Stein.) Cornelius van den Bosch (Eine Folge von Troph. Grotesken u. d. m. Rom 1550 1553. f. 16 Bl. und noch einige einzelne Blätter. (S. Dict. des Artistes. Th. 3. S. 187.) — Andr. Ch. Voule (ebend. S. 256.) — Nic. de Bruyn (Eine Folge von sechs Blättern 1594. 12.) — Hier. Coet (Veelderley Veranderinghe van Grotissen . . . door Corn. Flooris, 1556. f.) — Paul Decker (Neues Groteskenwerk für Goldschmiede und andre Künstler, Nürnberg. f. 8 Bl.) — Doriguy (Livre de divers Grotesques, peintes dans le cabinet et bains de la Reine, p. S. Vouet, f. 15 Bl.) — David Hopfer (in den Oper. Hopferian. Nor. finden sich verschiedene Grotesken von diesem Künstler.) — Neues Groteskenbuch durch Christph. Jamnitzer, Nürnberg. 1610. 4. 3 Th. — Marot (Grotesques, Augsb. f. 6 Bl. — Torro (Nouv. livre de Vases, Cart. Troph. et Grotesques, Augsb. f. 36 Bl.) — u. v. a. m. —

G r o t t e.

(Baukunst.)

Gebäude, die in Gärten angebracht werden, und die aus Nachahmung natürlicher Hölen, die bisweilen in den Gebürgen angetroffen werden, entstanden sind. Die natürlichen Grotten, oder Berghölen, gehören unter die Seltenheiten der Natur, die man mit Vergnügen und einiger Verwunderung sieht: und da die Gärten eine Nachahmung wirklicher Gegenden seyn sollen*), so stehen die künstlichen Grotten allerdings, wenn sie nur am rechten Ort angebracht

*) S. Gartenkunst.

und wol erfunden sind, sehr gut darin. Aber wie überhaupt ein allzugesünftelter Geschmak die Gartenkunst mehr, als irgend eine andre Kunst, verdorben hat, so verdienen auch die wenigsten Grotten einige Aufmerksamkeit. Die erste Eigenschaft der Grotte ist, daß sie natürlich sey. Wenn man also schon von außen anstatt großer und roher Felsen, so wie in Wildnissen angetroffen werden, herrlich ausgehauene Säulen, und nach den Regeln der Kunst gemachte Gestrünge und andre Zierrathen der Baukunst antrifft, so verschwindet sogleich der Begriff der natürlichen Grotte. Findet man aber inwendig ein völlig regelmäsiges Zimmer, so wird auf einmal der Begriff einer natürlichen Grotte ganz ausgelöscht, und alle Muscheln und Corallen und Glasschalen, womit die Wände bekleidet sind, dienen zu nichts, als den Begriff sehr mühsamer Kleinigkeiten zu erwecken. Nicht der Verzierer, der gewohnt ist, auf Gerathewohl artige Kleinigkeiten zusammen zu setzen, sondern nur der Baumeister, welcher der größten Baumeisterin, der Natur selbst, das Große der Kunst abgelernt hat, ist im Stande auch in diesem Stük den Geschmak wahrer Kenner zu befriedigen.



(*) Ausführlicher handelt von Grotten Hirschfeld in der Theorie der Gartenkunst, Bd. 3. S. 84 u. f.

G r u n d.

(Mahlerey.)

Die Fläche, auf welche die ersten Farben zum Gemählde aufgetragen werden. Es ist für die Wirkung der Farben, für die Haltung des Gemähldes und für die Dauer gar nicht gleichgültig, auf was für einen Grund

Grund gemahlt werde. De Piles rath überhaupt einen weißlichten Grund zu nehmen; Titian, Rubens und andere große Coloristen sollen dieses gethan haben. Laitresse will bemerkt haben, daß zu Landschaften ein perlensarbiger Grund, und zu historischen Stücken, die innerhalb eines Zimmers geschehene Handlungen vorstellen, der Grund aus Umbra, zu Nachstücken der aus cosmischer Erde am besten sey. Man hat Gemählde von alten italienischen Meistern, die auf einen verguldeten Grund gemahlt sind.

Man versteht aber unter dem Namen Grund auch die Fläche, auf welcher, oder gegen welche, ein Gegenstand gesehen wird. So ist der blaue Himmel der Grund einer Wolke, und eine einfärbige Wand des Zimmers der Grund der in dem Zimmer gemahlten Figuren.

Die Farbe des Grundes hat einen großen Einfluß auf die Haltung des Gemähltes. Es ist eine allgemeine Regel, daß das Helle gegen den dunkeln, und das Dunkle gegen den hellen Grund stehe. Je brauner der Grund ist, worauf etwas weißes gemahlt wird, jemehr wird es weiß scheinen, und auch umgekehrt. Incarnat wird auf einem rothen Grunde blaß, und eine blasse rothe Farbe wird auf gelbem Grunde lebhafter und wärmer. Es gehört zur Erforschung der Geheimnisse des Colorits, daß man die Wirkungen, die die Farbe des Grundes auf die verschiedenen Gegenstände des Gemähltes hat, genau beobachtet. Leonhard da Vinci hat nach seiner gewöhnlichen Scharfsinnigkeit auch hierüber wichtige Beobachtungen gesammelt, die man im hundert und sieben und dreyßigsten und folgenden Abschnitten seines Werks findet. Es ist jedem Mahler zu rathen sie mit Aufmerksamkeit zu lesen, und dann auf dieser Bahn

der genauen Beobachtung weiter fortzugehen.

Außer dem angeführten Winci handelt, unter mehrern, noch, „Von dem Ordiniren der dunkeln Objecte gegen einen hellen Grund, in der Nähe und Ferne derselben.“ Laitresse in dem 4ten Kap. des 4ten Buches seines großen Mahlerb. — so wie im 8ten Kap. „Von kräftigen Objecten gegen schwache Gründe, und so hinwieder; oder Dunkel gegen Hell, und Hell gegen Dunkel.“ — —

G r ü n d e n.

(Kupferstecherkunst.)

Eine polirte Kupferplatte mit einem Firniß, der hier Grund heißt, überziehen, und sie dadurch zum Aetzen tüchtig machen. Die Vollkommenheit des Aetzens hängt zum Theil von der guten Beschaffenheit des Grundes ab. Dieser muß so seyn, daß von dem Reissen mit der Nadel nichts auspringe, damit der Künstler die Stärke und Freyheit der Striche völlig in seiner Gewalt habe, und daß das Aetzwasser nirgend anders, als in die mit der Nadel gerissene Striche eindringen könne. Dieses hängt von der Güte des Grundes oder Firnisses ab, dessen Beschaffenheit an seinem Orte beschrieben worden. Der harte Firniß wird auf folgende Art auf die Platte getragen. Vor allen Dingen muß die Platte auf der guten Seite auf das sorgfältigste von allem Fette und andrer Unreinigkeit wol gereinigt seyn. Alsdenn wird sie auf ein gelindes Kohlf Feuer gelegt, und warm gemacht. Wann sie durchaus wol warm ist, so taucht man eine Feder oder etwas dergleichen in den Firniß und trägt an verschiedene Stellen der Platte selbst auf, bis man ohngefähr urtheilt, es sey genug, um die Platte ganz dünn damit zu überziehen. Alsdenn theilt man

man entweder mit dem Ballen der Hand, oder mit einem Ball von Taffet, darin Baumwolle eingebunden ist, den Firniß gleich aus, daß er überall zudeket, und wo möglich gleich dide sey; welches durch die Uebung muß gelernt werden.

Wenn die Platte mit Firniß überzogen ist, so wird der Firniß geschwärzt. Zu dem Ende hat man etliche Wachslichter, die an einander gesetzt werden, bey der Hand; wenn sie eine Welle gebrennt haben, daß sie gut dampfen, so läßt man den Dampf überall an den Firniß anschließen. Dabey muß man sich aber wol in Acht nehmen, daß die Flammen dem Firniß nicht zu nahe kommen und ihn verbrennen.

Endlich wird der Firniß, wenn er nun schwarz genug ist, auf folgende Weise hart gebrennt. Man nimmt eine Kohlpfanne, die etwas größer, als die Platte seyn muß, und macht ein so viel möglich durchaus gleich glühendes Kohlfeuer darin an. Hernach zieht man die meisten Kohlen gegen den Rand der Kohlpfanne zusammen. Ueber diesem Kohlfeuer wird die Platte, die unrechte Seite gegen das Feuer gefehrt, in einiger Höhe über den Kohlen gesetzt, und so lange darüber gelassen, bis der Firniß etwas hart gebrennt ist. Man erkennt an dem Rauchen desselben, daß er bald gut ist. Weil er aber auch zu stark kann gebrennt werden, in welchem Fall er bey der Arbeit abspringen würde, so muß man hiebey vorsichtig seyn. Man kann an einem Ende der Platte mit einem Stükken Holz ihn probiren. So lange er noch am Holz anklebt, ist er noch nicht hart genug; so bald er aber nicht mehr anklebt, muß man die Platte vom Feuer abnehmen.

Der weiche Firniß ist etwas leichter aufzutragen. Wenn die Tafel warm ist, so reibt man den Firniß, der in dem Taffet, worin er eingewi-

kelt ist, bleiben kann, auf derselben herum. Die Wärme macht, daß er durch den Taffet schmilzt und an der Platte klebet. Nur gehört allerdings Uebung und Genauigkeit dazu, ihn überall gleich dik, und nirgend zu viel aufzutragen. Man kann ihn eben so, wie den harten, mit Ballen von Taffet austheilen und gleich machen. Wenn man glaubt, daß er ziemlich gleich aufgetragen sey, so setzt man die Platte noch einmal auf die Kohlen, läßt sie gelinde warm werden, bis der Firniß so weich worden, daß er von selbst eine glatte Fläche bekommt. Hernach wird er eben so, wie vorher gesagt worden ist, geschwärzt.

Auf diese Art werden also die Kupferplatten gegründet, und nun kann die Zeichnung darauf getragen werden *).

(*) Der, von H. S. angeführte, von Calot erfundene, oder doch durch ihn berühmte, so genannte, harte Negrund, wird, wegen mancherley Unbequemlichkeiten, von den neuern Künstlern, nicht mehr gebraucht.

In Ansehung des weichen Grundes, oder der Auftragung desselben auf die Platte, ist noch zu bemerken, daß diese vorher von allen Unreinigkeiten, besonders Fetzigkeiten, vermittelt sein durchgestiebter Asche, oder fein geschabter Kreide, oder dergleichen Bleiweiß, ohne alle Sandtheile, gereinigt werden muß. Hierauf folgt das Auftragen des Grundes, auf die oben beschriebene Weise, das heißt über einem gelinden Kohlenfeuer: (weil ein starkes den Negrund leicht verbrennen, oder die harigten, und ölichten Theile desselben verfliegen machen könnte) und das Verbreiten desselben über die Platte geschieht am besten vermittelst einer wilden Entensfeder, als welche vorzüglich eine sanfte reine, gleiche Kante hat, und deren Zähne vorzüglich fest an einan-

*) Abzeichnen.

einander hält. Daß dieses vorgenommen wird, während die Platte noch auf den Kohlen liegt, versteht sich von selbst; aber noch ist Vorsichtigkeit in den, dabey nöthigen Bewegungen erforderlich, um nicht Staub zu erregen. Die, an einem Schraubestock befestigte Platte wird nun, indem der Grund noch fließt, über sehr stark flammendes und dampfendes Wachslicht gehalten, bis der Dampf den Grund vollkommen geschwärzt hat; und das von H. S. gedachte, zweyte Erwärmen fällt gänzlich weg. Auch kann nicht die Flamme, sondern nur der Docht, wenn er den Grund berührt, diesem schädlich werden. Bey dem Abkühlen ist die Platte wieder so zu stellen, daß sie vor dem Staube sicher ist. —

Nicht von allen Künstlern, indessen, wird der Grund geschwärzt. Verschiedene überstreichen ihn bloß mit feingeriebenem, mit etwas Gummi versetztem, Bleyweiß; und dieses geschieht dann nicht eher, als bis die Platte erkaltet ist. Gewohnheit allein kann den Vorzug zwischen beyden Arten entscheiden. Das Verfahren bey dem Aufzeichnen ist aber bey beyden gleich.

Ein, von neuern Künstlern erfundenes zweytes Gründen, welches man Uebergründen nennen könnte, verdient mehr Aufmerksamkeit. Es verhält sich damit auf folgende Art. Nachdem auf die Platte die kräftigsten Parthien, oder die Hauptschatten, durch das erstere Aetzen eingegraben worden sind, reinigt man solche, zuerst, auf die, bey dem Art. Aetzkunst (S. 64) beschriebene Art, und reibt sie hierauf noch einmahl mit altbackener, oder nicht hart gewordener Semmel ab, um das Oehlichte, das bey dem Abschmelzen in den Eindrücken sitzen geblieben ist, völlig wegzubringen. Alsdenn gründet man sie ganz auf eben solche Art, als das erste Mahl; nur fällt der Dampf, oder das Bestreuen mit Bleyweiß weg, damit die vorher geätzten Striche, durch den Grund hindurch, sichtbar bleiben; und nun bearbeitet man sie von neuem mit der Nadel und hohlt das fehlende,

oder die sanftern Töne und Verpflungen nach, die gewöhnlich mit der so genannten kalten Nadel (s. den Art. Aetzkunst S. 64. und den Art. Radiren) gemacht werden. Es ist, indessen, zu bemerken, daß dieser zweyte Grund dicker oder stärker, als der erste, aufgetragen werden muß, weil sonst das Scheidewasser, bey dem zweiten Aetzen, leicht in die zuerst eingedehnten Striche eindringen, und so Unreinlichkeiten verursachen könnte. Das zweyte Aetzen selbst geschieht wie das erstere Mahl, allein mit dem Unterschiede, daß, da jetzt nur sanftere Töne eingoßt werden sollen, das Scheidewasser nicht so lange auf der Platte bleiben darf. Die Vortheile von diesen beiden Gründen, oder Uebergründen, sind, daß der Künstler, eines Theils, mit leichterer Mühe und weniger Zeitaufwand, jene feineren Töne und Verpflungen, als es, mit der kalten Nadel oder dem Grabstichel möglich ist, und daß er, andern Theils, auch Gegenstände, welche Leichtigkeit und spielende Nadel erfordern, besser dadurch hervorbringen kann, indem die kalte Nadel, so wie der Grabstichel, bey dem dazu nothwendigen Nachdrucke der Hand, jener Leichtigkeit nachtheilig werden. Vorzüglich ist diese Methode nussbar bey Gegenständen, wo kräftige Parthien unmittelbar an gelindere gränzen, wie z. B. in Landschaften, wo durch die lockern Zweige eines, im Vordergrund stehenden, kräftig gehaltenen Baumes eine gelindere Luft durchschimmert; und die guten Wirkungen davon zeigen sich in mehreren Blättern von H. Geyser, der, wenn er gleich vielleicht nicht der eigentliche Erfinder seyn sollte, doch den ersten und meisten Gebrauch davon gemacht, so wie gar kein Bedenken getragen hat, solche auch mehreren Künstlern, wenn die Rede von jener Wirkung war, mitzutheilen.

G r u p p e.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort ist bis jetzt nur in den zeichnenden Künsten, aufgenommen,

obgleich die Sache selbst, die es ausdrückt, allen Künsten gemein ist. Man versteht nämlich dadurch die Zusammenstellung, oder Vereinigung mehrerer einzelner, zusammen gehöriger Gegenstände, in eine einzige Masse, so daß die Gegenstände, die man sonst einzeln als für sich bestehende Dinge würde gesehen oder bemerkt haben, durch diese Zusammensetzung als Theile eines größeren Ganzen erscheinen. Nicht jede Vereinigung der Theile in ein Ganzes ist eine Gruppe, (der menschliche Körper ist ein aus vielen vereinigten Theilen zusammengesetztes Ganzes, aber keine Gruppe.) sondern die, da jeder Theil schon für sich etwas Ganzes seyn könnte. Das Ganze ist ein System, oder eine Masse von Theilen, deren keiner für sich etwas Ganzes wäre: die Gruppe ist ein großes Ganzes aus kleinen Ganzen zusammengesetzt. Ein solches Ganzes ist z. B. eine Weintraube: jede Beere für sich betrachtet, ist etwas Ganzes, nämlich ein runder Körper; diese Beeren auf einem Tische zerstreuet, machen nicht einen, sondern viel Körper aus; aber in eine Traube vereinigt, werden sie zu einer Gruppe und dadurch zu einem Ganzen, das seine Form hat und nun auf einmal, als ein einziges System, faßt gefaßt werden. Der Historienmaler, der zu Vorstellung seiner Geschichte mehrere Personen oder Figuren zu zeichnen hat, stellt sie nicht einzeln oder zerstreuet, eine hier, die andre da, vor, sondern vereinigt deren etliche hier, andre an einer andern Stelle, in eine Masse oder in einen Klump zusammen; und wenn er die Sachen so geordnet hat, so sagt man, er habe Gruppen gemacht, oder die Figuren gruppiert. Wiewol man nun dieses Wort, wie gesagt, blos in zeichnenden Künsten braucht, so ist offenbar, daß die Sache selbst in allen andern Künsten vorhanden

ist. Eine Periode der Rede ist nichts anders, als eine Gruppe einzelner Sätze, und die Periode in der Musik, eine Gruppe kleinerer Einschnitte. Dieses sey zur Erklärung des Wortes gesagt.

Die Sache selbst verdienet in der Theorie der schönen Künste eine genaue Betrachtung, weil die Gruppierung der Gegenstände in den meisten Werken der Kunst eine Hauptsache ist. Daß ein Werk des Geschmacks, welches aus sehr viel einzelnen Gegenständen zusammengesetzt ist, diese Theile nicht zerstreuet und einzeln darstellen, sondern dieselben in eine oder mehrere Gruppen sammeln, und diese Gruppen wieder in einen einzigen Gegenstand verbinden müsse, ist eine wesentliche Regel, deren Grund leicht einzusehen ist. Es ist weder der Phantasie noch dem Verstande möglich, sich viel einzelne Dinge auf einmal klar vorzustellen. Das einfache Wesen unsers Geistes zeigt sich auch darin, daß wir die Aufmerksamkeit auf einmal nur auf einen einzigen Gegenstand richten können; eben so wie es unmöglich ist, wenn wir viel einzeln zerstreute Personen vor uns sehen, mehr als eine auf einmal klar ins Gesicht zu fassen. Ein aus viel einzelnen Gegenständen bestehendes Werk bestimmt dadurch, daß die sich zusammen schickende einzelne Theile in wenige Massen gesammelt werden, eine Einfalt, die uns verstatet das Ganze zu fassen; so wie wir von den größten Zahlen, so bald sie kunstmäßig durch wenig Ziffern ausgedruckt werden, einen klaren Begriff bekommen. Wenn wir z. B. die Zahl hundert in diesen drey Summen oder Gruppen sehen $60 + 30 + 10$; so werden wir ohne Mühe eine klare Vorstellung von dieser Summe haben, wozu wir nicht ohne sehr große Mühe gelangen würden, wenn wir sie in sehr viel einzeln Theilen, wie z. E. so: $2 + 3 + 7 + 9 + 14$ u. s. f.

vor uns sehen. Dieses ist also der erste Vortheil, den wir vom Gruppiren haben, daß es die Hauptvorstellung des Ganzen erleichtert, und ihm Klarheit, Einfachheit, folglich Fasslichkeit giebt. Durch das Gruppiren wird das Viele als wenig vorgestellt, um auf einmal zu wirken; daher oft der Charakter der Größe selbst aus einer geschickten Gruppierung entsteht.

In den Gegenständen, die man auf einmal überseht, dienen die Gruppen auch, der Menge der auf einmal vorschwebenden Gegenstände Ordnung zu geben, und die Aufmerksamkeit des Beobachters bey der näheren Betrachtung derselben zu lenken. Es ist gar nicht gleichgültig, auf welchen Theil eines Gemäldes man das Auge zuerst richtet*). Man muß die Hauptsache, das, wovon das übrige abhängt, eher als das andre sehen, und von diesem allmählig auf die mit ihm verbundenen Theile, in der Ordnung, welche die Natur der Sachen erfordert, fortschreiten. Diese Ordnung aber kann durch die Gruppen angezeigt werden. Das Auge fällt allemal eher auf das Große, als auf das Kleine, eher auf das, wo starkes Licht ist, als auf das schwächer Erleuchtete. Dadurch kann der Mahler das Auge gleichsam zwingen, die Theile des Gemäldes in der Ordnung, die er ihm selbst vorschreiben will, zu betrachten.

Endlich dienet das Gruppiren auch überhaupt dazu, daß jedes Einzelne des Werks in seinem Rang, in seiner Abhängigkeit und in seinem wahren Verhältniß zu den übrigen erscheine. In jedem Werke kommen kleinere und größere, wichtigere und unbedeutendere Dinge vor; die Vorstellung des Ganzen hat nur alsdenn ihre Richtigkeit, Wahrheit und die Wirkung, die sie haben soll, wenn

*) S. Götze II B. S. 437 f.

jeder Theil in dem ihm zukommenden Rang erscheint. Dieses aber wird durch eine geschickte Gruppierung erhalten. Die wichtigsten Theile kommen in die Hauptgruppen; in jeder Gruppe aber kommen wieder die Haupttheile an den sichtbarsten Ort, die Nebensachen aber dahin, wo sie die ihm zukommende Wirkung am besten thun. Es giebt in jedem Werke der Kunst Theile, die nicht als Theile des Ganzen, sondern als Theile größerer Haupttheile erscheinen; diese kleinen Theile müssen so angeordnet seyn, daß es dem Auge nicht möglich wird, sie gegen das Ganze zu halten; es muß sie nur gegen das kleinere Ganze der Gruppe, zu der sie gehören, stellen. Diesen Kunstgriff hat die Natur an dem Bau des menschlichen Körpers auf das Vollkommenste beobachtet. Es fällt Niemanden ein, die Nase oder den Mund in seinem Verhältniß gegen den ganzen Leib zu betrachten, sondern bloß in dem Verhältniß gegen das Gesicht; dieses aber wird, als ein Haupttheil, in seinem Verhältniß gegen den Rumpf abgemessen. So wissen geschickte Baumeister die Theile der Außenseite eines Gebäudes geschickt zu gruppiren, daß es uns nicht einfallen kann, kleinere Theile, als Fenster, oder gar einzelne Glieder, gegen das Ganze zu halten, sondern allemal gegen die Haupttheile, von denen sie Theile sind.

Also hat nicht nur der Mahler, sondern jeder andre Künstler die vollkommene Gruppierung der Vorstellungen genau zu studiren; denn je glücklicher er darin ist, je vollkommener wird auch sein Werk seyn.

Nicht nur die Gegenstände, die man auf einmal überseht, sondern auch die, die sich nach und nach darstellen, müssen gruppirt seyn, und haben dieses um so mehr nöthig, je größer die Menge und die Mannig-

faltig-

faltigkeit der Dinge, die dazu gehören, ist. Daher müssen epische Dichter, Geschichtschreiber und Redner die Kunst zu gruppiren von dem Mahler lernen. Wer eine an einzelnen Vorfällen reiche Handlung oder Begebenheit beschreiben will, muß seine Materie nothwendig gut gruppiren, wenn der Zuhörer vor der Verwirrung der Vorstellungen gesichert seyn soll. Er muß kurz die Hauptpartien, die zusammen genommen das Ganze ausmachen, vorstellen, als wenn man auf einmal die Begebenheit im Ganzen übersähe, und hernach muß er jede Hauptgruppe nach und nach besonders entwickeln. Dieses ist eine der wichtigsten Regeln einer guten Erzählung, wie schon an seinem Ort angemerkt worden ist *). Zum Beispiel einer solchen Gruppierung können wir Bodsners Beschreibung, von dem Eingang der Thiere in die Arche anführen. Das Gemähl besteht aus einer unermesslichen Menge einzelner Theile. Hätte der Dichter, ohne es zu gruppiren, uns vor Ordnung nach, die ankommenden Thiere ein Paar nach dem andern gleichsam aufgezählt, so würde er uns ermüdet und verwirrt haben. Darum führt er das Auge zuerst schnell über die Hauptgruppen weg:

Se sahn ein seltsames Wunder:
Vögel, Vieh und Würmer kamen.

Mit diesem einzigen Blick übersehen wir schon das ganze Gemähl in drey Hauptgruppen. Aber jede dieser Hauptgruppen hat noch zu viel Mannigfaltigkeit; darum theilt jede sich wieder in Nebengruppen.

*) S. Erzählung.

Nieder die Brücke die Zuerst stieg
vier Füßen einhergeht,
Sechs Geschlechte.

Alsobald folgte das gefiederte Heer; zuerst
das Geflügel
Von der gefräßigen Art u. s. w.

Nach der geflügelten Schaar kam ein
kleiner gehäffeter Haufe,
Der in die Fluth und das trockne Land
sein Leben vertheilte.

Noch war ein Volk zurück, die Wogmäen
im Reiche der Thiere.

Auf diese Weise wird eine Erzählung eben wie ein Gemählde gruppirt. Man überfliehet erst das Ganze; dann jeden großen Haupttheil besonders wieder in seinem Ganzen, und darauf die Theile dieser Theile.

Auch der dogmatische Vortrag erfordert eine ähnliche Gruppierung, damit man zuerst das Ganze übersehe, die Haupttheile in ihrer Ordnung und Abhängigkeit von einander bemerke, und von da auf die Betrachtung des Einzelnen komme. Diesen Theil der redenden Kunst scheinen die neuern französischen Schriftsteller mehr, als irgend eine gelehrte Nation, studirt zu haben; und hierin können alle andre Völker von ihnen lernen.



Von der Gruppe, in der Malern, unter mehreren, handeln Dupuy du Grez in s. Tr. sur la Peint. S. 299 u. f. — Hagedorn, in der 20ten Betr. und von der Beleuchtung der Einsachen, in der 27ten Betr. — De Piles in den Elem. de peint. S. 76. der Ausgabe von 1767. — S. übrigens die bey dem Art. Anordnung angeführten Schriften.

H.

H.

(Musik.)

Mit diesem Buchstaben bezeichnet man die zwölfte oder oberste Saite unsrer heutigen diatonisch-chromatischen Tonleiter, deren Länge $\frac{1}{2}$ von der ganzen Länge der untersten Saite C ist. In der ältern diatonischen Leiter war sie die zweyte Saite, und wurde deswegen mit dem Buchstaben B bezeichnet. Wenn man aber in der Iydischen Tonart sang, wo F der erste Ton war, so war dieses B, ob es gleich der vierte Ton war, für die wahre Quarte des Grundtones zu hoch, und mußte deswegen niedriger gesungen werden. Daher kam es, daß in dem Linien-system, auf welches die Noten geschrieben wurden, auf die Linie, die mit B bezeichnet wurde, bald ein höherer, bald ein niedriger Ton, zu stehen kam: beyde wurden mit B bezeichnet; der höhere mit einem viereckigten B, woraus unser heutiges H entstanden ist; der tiefere mit einem runden B. Nachdem hat man dem Ton, der auf dieser Stufe durch das erstere B bezeichnet worden, den Buchstaben H zugeeignet, und nur den tiefern B genennet. Da gegenwärtig alle Linien und Intervalle des Notensystems in dem Falle sind, daß die darauf stehenden Noten um einen halben Ton höher oder tiefer seyn können, so ist aus jenem doppelten B auch die heutige Gewohnheit entstanden, die Erhöhung oder Vertiefung der Töne mit dem Zeichen \sharp (welches vermuthlich aus \sharp entstanden ist) und \flat anzuzeigen; das viereckigte B

aber, oder \sharp , wird jetzt da gebraucht, wo man anzeigen will, daß der Ton, der durch \flat vertieft oder durch \sharp erhöht worden, nun wieder um einen halben Ton höher oder niedriger zu nehmen sey.

In der ältern bloß diatonischen Musik, konnte der Ton H (der Alten ihr B) nicht zum Grundton, oder zur Tonica genommen werden, weil ihm ein wesentliches Intervall, nämlich die Quinte, fehlte. Denn der fünfte Ton davon, F, macht nur ein Intervall von $\frac{3}{2}$ aus, welches dissonirt, und daher die falsche Quinte genannt wird. Nach unsrer izzigen Einrichtung aber kann H, sowol in der großen, als kleinen Tonart zur Tonica genommen werden, weil es seine Quinte Fis hat.

H ä ß l i c h.

(Schöne Künste.)

Das Gegentheil des Schönen; folglich die Unvollkommenheit, in so fern sie sinnlich erkannt wird. Wie das Schöne Wohlgefallen und Lust es zu genießen erweckt, so wirkt das Häßliche Mißfallen und Ekel. Demnach hat es eine sinnliche zurüktreibende Kraft: derowegen gehört seine nähere Bestimmung, und die Vorschrift für den Gebrauch oder Mißbrauch desselben, zur Theorie der schönen Künste.

So wie der Ausdruck Schön, ursprünglich von den Formen gebraucht, hernach auf unkörperliche Dinge ausgedehnt worden, so ist es auch mit dem Gegentheil gegangen. Das Häßliche der Formen ist demnach die Verwirrung, die Mißstimmung, das Unedle.

Ueichenmaaß der Theile eines Ganzen. Es entsteht aus Theilen, welche zu groß oder zu klein sind, in denen etwas zu viel oder zu wenig ist, die nicht in die Art des Ganzen passen, die gezwungen sind, die gegen einander streiten, die der Erwartung des Auges widersprechen. Es ist nicht bloß der Mangel der Schönheit; denn dieser hat keine sinnliche Kraft, er läßt uns gleichgültig; sondern etwas wirkliches. Da wir uns aber weitläufig über die Natur des Schönen erklärt haben *), so ist es überflüssig, hier viel über die Natur des Gegentheils zu sagen, da alles leicht aus jenem herzuleiten ist.

Nothwendiger aber ist die nähere Bestimmung seines Gebrauchs. Diejenigen, welche das Wesen der Künste in der Nachahmung der schönen Natur, und ihren Zweck im Vergnügen sehen, müssen Kraft dieser Grundsätze den Gebrauch des Häßlichen ganz verbieten. Und dieses thun auch in der That die meisten Künstler. Ahmet aber der Künstler, welcher schlechterdings alles Häßliche verwirft, der Natur wahrhaftig nach? Bey der offenbaren Liebe zum Schönen und Angenehmen, hat sie auch viel Dinge widrig gemacht. Die meisten giftigen Kräuter verrathen ihre böse Natur entweder durch widrigen Geruch oder durch etwas Häßliches in dem Ansehen. Dadurch werden oft Menschen und Thiere abgehalten, sich Schaden zu thun.

Mit demselbigen Geist muß der Künstler vorzüglich durch das Schöne sich den Weg zu dem Herzen öffnen, aber auch das Häßliche brauchen, um dem Bösen den Eingang in dasselbe zu verschließen. In dieser Absicht hat Milton der Sünde eine so abscheuliche Gestalt gegeben, ein Muster des Häßlichen; und zu gleichem Zweck hat Bodmer in der Noachide die scheußlichsten Formen

*) S. Schöb.

zu Bildern verschiedener Sünden gewählt. So hat auch Raphael, der feinste Kenner des Schönen in der Form, den sterbenden Ananias und den Artaxerxes häßlich gemacht.

Von den unangenehmen Empfindungen sind Zorn und Schrecken nicht die einzigen, welche der Künstler zu erwecken hat, sondern auch Abscheu und Ekel *); dazu ist das Häßliche das eigentliche Mittel.

Man verbietet insbesondere den zeichnenden Künsten den Gebrauch des Häßlichen. Aber so widersinnig der Mahler handelt, der häßliche Gegenstände bloß darum wählt, weil sie häßlich sind, oder um seine Kunst daran zu zeigen, so kann man ihm dessen Gebrauch nicht schlechterdings verbieten. Hat er Personen von abscheulichem Charakter vorzustellen, warum soll er nicht die Zeichen der Verwerfung auch ihrer Form einprägen? Allein deswegen wollen wir das Uebertriebene hierin nicht gut heißen. Es kann einer ein nichts-würdiger Mensch seyn, ohne wie eine Carrikatur auszusehen; er kann wolgestaltet seyn, und dennoch durch etwas Widriges in der Form, das Häßliche seiner Natur verrathen.

Der Gebrauch des Häßlichen in den Werken der schönen Künste ist also keinem Zweifel unterworfen. Dieses aber widerstreitet dem Grundsatz, daß der Künstler seinen Gegenstand verschönern soll, gar nicht. Beydes kann sehr wol neben einander bestehen, wenn man nur die Begriffe aus der Natur und dem Wesen der schönen Künste genau bestimmt.

Dieses besteht unstreitig darin, daß sie den Gegenstand, durch welchen sie auf die Gemüther wirken wollen, so bearbeiten, daß die Sinnen, oder die Einbildungskraft ihn lebhaft, mit völliger Klarheit und in dem eigentlichen Lichte fassen. Er

muß

*) S. Ekel.

muß nothwendig so seyn, daß er die Aufmerksamkeit reizet, und sich der Vorstellungskraft schnell und sicher gleichsam einverleibet. Darum muß er weder verworren, noch undeutlich, noch widersinnig seyn, noch irgend etwas an sich haben, das der Vorstellungskraft den lebhaften Eindruck, den sie davon haben soll, schwer macht; weil in diesem Fall der Zweck verfehlt wird. Jeder Künstler ist als ein Redner anzusehen, der durch seinen Vortrag in den Gemüthern eine gewisse Wirkung hervorzubringen hat. Diese mag angenehm oder unangenehm seyn, so müssen die Vorstellungen, wodurch er seinen Zweck erreichen will, durch Klarheit, durch Wichtigkeit, durch treffende Kraft, durch Ordnung, tief in die Vorstellungskraft eindringen. Ein vermorrer, undeutlicher, langweiliger Vortrag, unbestimmte und confuse Begriffe, sind allemal dem Zweck des Redners entgegen, weil das, was darin liegt, nicht gefaßt wird. Deßwegen muß er immer gut, oder, wenn man will, schön reden, auch da, wo er widrige Empfindungen erwecken will. Dadurch zwinget er uns, ihm auch alsdann zuzuhören, wenn er uns unangenehme Dinge sagt. Mit einem Wort, er muß auch häßliche Dinge schön sagen, das ist, auch widrigen Vorstellungen die ästhetische Vollkommenheit, die man oft mit dem Namen der Schönheit belegt, zu geben wissen. So muß jeder Künstler seinen Gegenstand bearbeiten; er muß sowol schöne, als widrige, häßliche Dinge so vor das Auge bringen, daß wir gezwungen werden, sie lebhaft zu fassen.

S. 244 u. f. des Ersten kritischen Wälchens. — „Von dem Garstigen und Zerbrochenen, welches mittelmäßig mahlerisch genannt wird,“ handelt Laitresse in dem 17ten Kap. des 6ten Buches seines großen Mahlerbuches S. 194. der Ausgabe von 1785. — und „Von der Vermeidung des Häßlichen, und was die feinem Empfindungen beleidigt,“ Hagedorn in der 9ten Betr. S. 108.

Halber Ton.

(Muff.)

So wird das kleinste diatonische Intervall genannt, C-Cis, oder E-F u. s. w. Dieses Intervall ist aber von zweyerley Größe; der große halbe Ton, E-F, oder H-C, der der Unterschied ist zwischen der reinen großen Terz $\frac{4}{3}$ und der reinen Quarte $\frac{3}{2}$, und folglich durch $\frac{1}{6}$ ausgebrückt wird; und der kleine halbe Ton, der der Unterschied zwischen der großen und kleinen Terz ist, und durch $\frac{2}{3}$ ausgebrückt wird. Dieser kleine halbe Ton aber kommt in unserer Tonleiter gar nicht vor. Ueberhaupt ist jede Stufe, oder jedes Intervall zwischen den zwey nächsten Saiten der heutigen Tonleiter, als C-Cis, Cis-D u. s. f., ein halber Ton; und diese sind bald größer, bald kleiner, wie jedermann aus Vergleichung der Zahlen zählen kann. Diejenigen, welche den kleinen halben Ton C-Cis $\frac{2}{3}$ annehmen, bekommen dadurch eine große Terz Cis-F, welche nicht kann gebraucht werden, weil sie beynähe um $\frac{1}{32}$ zu hoch ist; da die höchste erträgliche Abweichung der Terz $\frac{1}{16}$ seyn kann.

In wie fern in den schönen Künsten, Häßlichkeit verschiedentlich wirket, darüber s. den Laocoon, vergl. unter andern, mit

9 S. System

Halb-

Halbschatten.

(Mahlerey.)

Dieses Wort wird in der Mahlerey gebraucht, aber nicht allemal in dem eigentlichen, ihm zukommenden Sinn. Nach seiner wahren Bedeutung muß es bey der Farbengebung von den Stellen gebraucht werden, wo die eigenthümliche Farbe der Körper aus Mangel des vollen Lichts, etwas dunkler wird, als sie da ist, wo das ganze Licht auffällt. Wenn ein an der Sonne liegender Körper, einen Theil seiner Fläche der Sonne gerade zutheilt, daß alle Strahlen, senkrecht, oder beynähe so darauf fallen, so erscheinet auf dieser Stelle des Körpers seine eigenthümliche Farbe in vollem Lichte: die Theile, die von der Sonne weggekehrt sind, auf die folglich gar kein Sonnenstrahl fallen kann, sind im völligen Schatten; die Stellen aber, wo das Licht schief auffällt, die von demselben nur gestreift werden, haben ein merklich vermindertes Sonnenlicht, folglich wird die eigenthümliche Farbe weniger hell. Weil die Farbe weder das volle Licht hat, noch in vollem Schatten liegt, so giebt man dieser Verminderung der Helligkeit der eigenthümlichen Farbe den Namen des Halbschattens. Die Verdunklung der eigenthümlichen Farbe kann durch Vermischung einer dunkeln Farbe in die helle, und also durch das Brechen der Farben erhalten werden; deswegen haben einige das Wort Halbschatten überhaupt von den gebrochenen Farben gebraucht. Andre haben überhaupt die Mittelfarben Halbschatten genannt, weil die Verdunklung der hellen Farben des vollen Lichtes auch durch ganze Mittelfarben erhalten werden. Hieraus läßt sich begreifen, woher die Ungewißheit und Verwirrung in Ansehung der Bedeutung des Wortes entstanden ist,

über welche der Herr von Hagedorn, in seinen Betrachtungen über die Mahlerey, sich beklagt.

Haltung des Körpers.

(Schöne Künste.)

Wir verstehen hier durch dieses Wort das, was man gemeinlich durch das französische Wort *Maintien* ausdrückt, die charakteristische Art, wie ein Mensch bey verschiedenen Stellungen und Gebehrden sich trägt, oder hält. Fast alle Arten des sitzlichen Charakters können, bey jeder Art der Stellung und Gebehrdung, schon durch die Haltung des Körpers ausgedrückt werden; das Auge des Kenners entdeckt darin Unschuld oder Frechheit, Güte der Seele oder Härte des Herzens, edles oder niedriges Wesen. Die Haltung ist gleichsam der Ton der Stellung und der Gebehrden; denn wie einerley Worte durch den Ton, in dem sie gesagt werden, von ganz verschiedener Kraft seyn können, so können auch einerley Gebehrden durch die Haltung einen verschiedenen Charakter bekommen. So unmöglich es auch ist, das, was zur Haltung gehört, zu beschreiben, so klar und gewiß ist doch ihre Wirkung auf den feinen Kenner. Sie ist eines der Mittel, wodurch die Seele sichtbar gemacht wird.

In den zeichnenden Künsten, im Schauspiel, im Tanz und auch in dem Vortrag der Rede, ist sie von der größten Wichtigkeit, weil sie uns oft Dinge empfinden läßt, die uns durch kein anderes Mittel empfindbar könnten gemacht werden. Es war die Haltung, aus welcher nach Virgils Beobachtung Aeneas die Venus erkannte: *Incessu patuit Dea*; und so kennet man den Apollo im Belvedere für den Gott des Lichts.

In Raphaels Geschichte der Psyche erscheint diese Braut des Amors mehr als einmal in einer Haltung, die uns ein höchst naives und liebenswürdiges Wesen in ihrem Charakter lebhaft empfinden läßt. In den zeichnenden Künsten ist die Vollkommenheit der Haltung das Höchste der Kunst, weil sie den Figuren das Leben giebt, und durch dieses Leben die Seele sichtbar macht. In den mimiſchen Künſten iſt ſie es allein, die uns anſtatt des Schauſpielers oder Tänzers die Perſonen ſelbſt, die ſie vorſtellen, vor's Geſicht bringt und die höchſte Täuſchung bewirkt; in dem Vortrag der Rede aber könnte ſie allein, wenn auch die Worte unvernehmlich wären, die Ueberzeugung bewirken.

Aber dieſer Theil der Kunst liegt ganz außer der Kunst; nicht der Künſtler, ſondern der Menſch von empfindſamer Seele, der jede Ausſerung des unſichtbaren Weſens, das den Körper belebt, zu bemerken und an ſich ſelbſt zu empfinden vermag, ſieht den Charakter und den beſonderen, aus der Empfindung entſtandenen, inneren Zuſtand des Menſchen in der Haltung des Leibes. Nicht darum, weil Phidias ein Bildhauer war, konnten die Griechen etwas von der Majestät der Gottheit in dem Bilde ſeines Jupiters fühlen, ſondern darum, weil er ſeine Seele zur Empfindung der Höheit des göttlichen Weſens erheben konnte. So zeigt ein Garrik jeden Charakter und jede Empfindung in der Haltung des Leibes, nicht weil er ein gelernter Schauſpieler iſt, ſondern weil er ein Auge hat, das jeden Winkel des menſchlichen Herzens durchſchauet, und ein Herz, das ſelbſt alles empfindet, was ein menſchliches Gemüth zu empfinden vermag.

Darum würde der Künſtler dieſen wichtigen Theil vergeblich durch Unterricht zu lernen ſuchen; er muß ihn

ganz durch ſich ſelbſt haben. Die Kunst dienet bloß dazu, daß man das, was man ſelbſt richtig bemerkt, und lebhaft empfindet, ausdrücken könne; dieſes Sehen aber und Empfinden muß der Kunst vorhergehen. Ein großer Geiſt, ein wahrer Kenner der Menſchen, der, dem in der ſittlichen Welt nichts unbemerkt bleibt, hat die Anlage durch das Studium der Kunst groß zu werden; und wenn dieſe Anlage durch die Vollkommenheit der äußern Sinnen, durch anhaltende Uebung derſelben unterſtützt worden, ſo iſt der große Künſtler gebildet; er iſt allemal ein ſcharfer Beobachter und ein großer Kenner der Menſchen.

H a l t u n g.

(Mahlerey.)

Man ſagt von einem Gemälde, es habe Haltung, wenn jeder Theil in Anſehung der Tiefe des Raumes, oder der Entfernung vom Auge, ſich von den neben ihm ſtehenden merklich abſondert, ſo daß die nahen Sachen gehörig hervortreten, die entfernten, nach Maafgebung der Entfernung, mehr oder weniger zurückweichen. Es iſt die Wirkung der Haltung, daß eine flache Tafel einen tiefen Raum vorſtellt, daß eine gemahlte Kugel nicht wie eine zirkelrunde Fläche, ſondern wie ein dicker Körper erſcheint. Hingegen macht der Mangel der Haltung alles flach, ſo wie ein runder Thurm von Ferne als eine flache Mauer erſcheint. Demnach iſt die Haltung das, was eigentlich dem Gemälde das Leben und die wahre Natur giebt; weil ohne ſie kein Gegenſtand als ein wirklicher Körper erſcheinen kann, ſondern ein bloßes Schattenbild iſt.

Sie hängt von vielerley Urſachen ab: von der perſpektiviſchen Zeichnung; von der Luſtperſpektiv; von dem einfallenden Lichte; von der Stärke

Stärke und Ausheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln; und von der Ausführlichkeit, sowol in Zeichnung, als im Colorit. Das, was zur Perspectiv gehöret, ist bestimmten Regeln unterworfen, und hat also keine Schwierigkeit; auch das, was die Ausführlichkeit, sowol in Zeichnung, als im Colorit zur Haltung beynträgt, läßt sich durch mittelmäßiges Nachdenken finden. Es fällt gar bald in die Augen, daß alles, was an einem Körper sichtbar ist, undeutlicher werde, je weiter er sich vom Auge entfernt; daß an ganz nahen Gegenständen die kleinsten Beugungen im Umriß, die geringsten Erhöhungen und Vertiefungen, die feinsten Schattirungen der Farben, die kleinsten Lichter und Widerscheine können bemerkt werden, daß alle diese kleinern Dinge allmählig unmerkbar werden, so wie man sich von dem Gegenstand entfernt, bis endlich der ganze Umriß ungewiß, die Form des Körpers nur überhaupt merkbar wird, alle Schattirungen der Farben und die Schatten selbst verschwinden, so daß der Körper einfärbig, an Farbe matt und gänzlich flach scheint. Diese Dinge haben wenig Schwierigkeit, und können durch fleißige Beobachtung der Natur gelernt werden. Desto schwerer aber ist es, die andern Umstände so zu beobachten, wie die Vollkommenheit der Haltung es erfordert.

Wie sehr die Haltung von dem einfallenden Lichte, von der Richtung und Stärke desselben, überhaupt vom Hellen und Dunkeln abhänge, kann man deutlich bemerken, wenn man eine Aussicht oder Landschaft bey allen möglichen Abwechslungen des Lichts fleißig beobachtet. Bey hellem Sonnenscheine hat ein und eben dieselbe Aussicht jede Stunde des Tages eine andre Haltung, weil Licht und Schatten jede Stunde nicht nur

auf andre Stellen fallen, sondern stärker oder schwächer sind. Man wird bald gewahr werden, in welchem Fall das hohe oder niedrige Licht, und wenn das gerade oder Seitenlicht vortheilhaft sey. Durch eben diese Beobachtung einer Gegend wird man auch den Einfluß kennen lernen, den der Ton auf die Haltung hat. Darum soll der Mahler das, was zur Haltung gehöret, durch genaue Beobachtung der Natur studieren. Er kann sich hierin den Leonhard da Vinci zum Muster nehmen, der mit der Genauigkeit und dem Scharfsinn eines Naturforschers jede Wirkung des veränderten Lichts auf das genaueste beobachtet hat. Der Historienmahler wird auch bey Gelegenheit der Schauspiele manche wichtige Beobachtung über die Haltung machen können. Man sieht hieweilten Szenen, da die Haltung ausnehmend gut ist, und andre sind in dieser Absicht sehr matt. Ein nachdenkender Mahler wird bald entdecken, wieviel die Farbe des Grundes, oder der Hinterwand der Schaubühne, die Kleidung der Personen, die Stärke oder Schwäche des Lichts, in welchem sie stehen, zu der guten oder schlechten Haltung beitragen.

Durch verglichen Beobachtungen lernt man den Haupttheilen des Gemähltes, ganzen Gruppen, vermittelt einer geschickten Ausheilung des Lichts und Schattens, und einer verhältnismäßigen Stärke derselben, die gute Haltung geben. Es können aber hierüber keine Regeln festgesetzt werden, weil die Fälle unendlich abwechseln, und bald jede Anordnung der Gruppen oder der Haupttheile des Gemähltes ihr besonders Licht erfordert. Manches Gemälde bekommt seine Haupthaltung von einem etwas hoch einfallenden Seitenlicht, da diese Wirkung in einem andern, weil es anders gruppiert ist, durch

durch ein flach einfallendes Licht erhalten wird. Die Scharfsinnigkeit des Künstlers muß die wahren Ursachen der besten oder schlechten Haltung in jedem besondern Falle zu entdecken wissen; dabey muß er aber auf alle Umstände zugleich sehen. Wenn er z. B. in einem besondern Falle finden sollte, daß ein hohes und dabey starkes Licht sehr gute Wirkung thut, so muß er auch genau auf die Anordnung der Gruppen dabey Acht haben; denn eben dasselbe Licht könnte, wenn sonst alles übrige gleich wäre, bey einer andern Anordnung gerade eine schlechte Wirkung thun.

Ein Künstler, dem es sonst nicht an gehöriger Scharfsinnigkeit fehlet, wird durch dergleichen Beobachtungen zu einer gründlichen Kenntniß der Ursachen einer guten Haltung kommen, in so fern diese von Licht und Schatten, vom Hellen und Dunkeln, und von der geschickten Wahl der Localfarben abhängt. Mit der Beobachtung der Natur aber muß er auch das Studium der besten Kunstwerke, besonders der niederländischen Schulen verbinden. Wegen des besondern Einflusses, den die Localfarben auf die Haltung haben, und welcher bisweilen nicht gering ist, kann man einem fleißigen Mahler ein Mittel vorschlagen, wodurch er in diesem besondern Theile der Kunst gewiß hinter die Geheimnisse kommen wird. Er müßte einige Gemählde von vollkommener Haltung mehreremal copiren, und überall, wo es sich thun läßt, die eigenthümlichen Farben ändern, hier einer Figur, die ein helles Kleid hat, ein dunkles geben, ein rothes Gewand in ein grünes u. s. w. verwandeln. Bey jeder Abänderung der Localfarben wird er eine merckliche Veränderung in der Haltung wahrnehmen, und dadurch wird er in diesem Theile der Kunst zu einer gründlichen

Kenntniß gelangen. Der Weg ist freylich mühsam, aber die Mühe wird dann dadurch belohnt, daß man seiner Sachen gewiß wird. Wer nicht mit einem ausnehmenden Genie für seine Kunst geboren ist, muß sich nicht einbilden, daß er ohne viel Mühe und großes Nachdenken es darin zu irgend einem beträchtlichen Grad der Vollkommenheit bringen werde.

Die größten Schwierigkeiten finden sich da, wo die Haltung nicht durch Entgegensetzung des Lichts und Schattens, sondern blos durch eine geschickte Brechung der hellen Farben zu erreichen ist. Man sieht bisweilen Portraits, besonders unter denen von van Dyk, wo die Gesichter eine bewunderungswürdige Ründung haben, ohne daß man Schatten darin gewahr wird. Dieses ist aber auch das Höchste in der Kunst des Colorits, und es läßt sich kaum begreifen, wie diese Wirkung erreicht worden. Es ist unendlich leichter die Haltung durch Licht und Schatten zu erreichen, als durch bloße Brechung der hellen Farben. Hier muß man durch ein glückliches Gefühl alles errathen, da man dort ziemlich bestimmten Regeln folgen kann. Titian und van Dyk sind hier die großen Muster, die der Mahler zu studiren hat.

Der Begriff der Haltung muß nicht blos auf die Werke der zeichnenden Kunst eingeschränkt werden; er erstreckt sich auf alle Werke der Kunst. Ein Gedicht oder eine Rede, durchaus in einem Ton und mit einerley Stimme gelesen, würde für das Gehör eben so ohne Haltung seyn, als ein Gemählde ohne Haltung der Farben. Und die Rede, in welcher alle einzelne Gedanken gleich stark und gleich ausführlich vorgetragen sind, ist dem Gemählde ähnlich, dem die Haltung in der Zeichnung fehlet.

Es ist anderswo *) angemerkt worden, daß die redenden Künste ihre Vorstellungen eben so gruppiren müssen, wie es die zeichnenden Künste thun, und so sind diese beyden Zweige der Kunst auch in Absicht auf die Haltung der Dinge denselbigen Regeln unterworfen. Auch wird sie durch einerley Mittel erreicht. Daß nahe Gegenstände genau ausgezeichnet, und im Colorit ausführlich bearbeitet, entfernt aber nur im Ganzen angezeigt und nur schwach ausgemahlt werden, hat auch in den redenden Künsten statt. Man kann auch durch die Ausführlichkeit, die uns die kleinsten Theile sehen läßt, einen Gegenstand nahe bringen, und durch bloß allgemeine Andeutung andre vom Auge entfernen. Dieses hat Homer überall auf das genaueste beobachtet. In jedem einzelnen Gemählde sehen wir die Hauptpersonen dichte vor uns stehen, wir hören sie reden, unterscheiden gleichsam den ihnen eigenen Ton der Stimme, sehen jedes Einzelne in ihren Gesichtszügen, und auch in ihrer Küstung, da andre so weit aus dem Gesichte weggerückt sind, daß wir nichts einzeln darin unterscheiden.

Von der Haltung in ästhetischen Werken überhaupt, s. Marc. Herz Versuch über den Geschmak, und die Ursachen seiner Verschiedenheit, S. 38 u. f. der Ausg. von 1790. Von der Haltung in der Malerrey, (welche die Italiener und Franzosen, so wie die übrigen Völker, noch mit dem Worte chiaro-scuro, clair-obscur, bezeichnen) handeln, unter mehreren, Laitresse, im 5ten Kap. des 4ten Buches seines großen Malerbuches, B. 2, S. 65. unter der Aufschrift, „von der Harmonie, oder Haltung der Couleuren.“ — De Viles, unter der Aufschrift, du clair obscur, in dem Cours de Peint. S. 285. der Ausg. von 1766. — Mengs,

*) S. Artikel Gruppe.

ausser den Betrachtungen über das chiaro-scuro in den Werken des Rafael, Correggio und Titian, und den Bemerkungen seines Herausgebers über das chiaro-scuro, Op. B. 1. S. 50. 103. 139 u. f. w. in den lez. pratiche, §. 3. u. 10. Op. B. 2. S. 242 und 287.

Handlung.

(Schöne Künste.)

Unter den mannigfaltigen Gegenständen der schildernden Künste ist der Mensch, dessen Wirksamkeit durch interessante Gegenstände gereizt wird, ohne Zweifel der merkwürdigste. Der Künstler, der

— Wie Haller dort, mit stark gesehtem Muth
Verrätherische Blick ins Menschen Busen thut;

und mit diesem scharfen Beobachtungsgeist die Kunst besitzt, wie Homer, alles auf das lebhafteste zu schildern, kann uns die handelnden Menschen so vors Gesicht bringen, daß ihr Genie, ihre Sinnesart, ihre Stärke und Schwäche, kurz alles, was zu ihrem Charakter gehört, in dem hellsten Lichte vor uns liegt. So hat Homer uns mit den berühmtesten griechischen und phrygischen Helden so bekannt gemacht, als wenn wir selbst mit ihnen gelebt und ihren Handlungen zugeesehen hätten. Unter den Werken der Kunst behaupten die, welche uns handelnde Menschen schildern, den ersten Rang. Daher haben auch die zwey großen Kunstrichter, Aristoteles und Horaz, da sie von der Dichtkunst geschrieben, ihr Hauptaugenmerk auf diese Werke gerichtet.

Die Wichtigkeit desselben hängt einertheils von dem Charakter und dem Genie der handelnden Personen, andertheils aber von der Handlung ab, in welche sie verwickelt sind. Wir wollen hier einige Anmerkungen über die Natur und Beschaffenheit der Hand-

Handlung zum weitem Nachdenken des Künstlers vortragen.

Den Stoff zur Handlung giebt die Fabel^{*)}; die Handlung selbst ist das, wodurch die Fabel ihre Wirklichkeit erhält. Man kann die Fabel, auf welche die Ilias gegründet ist, in wenig Worte fassen. „Während der Belagerung der Stadt Troja entzweyten sich Agamemnon und Achilles so sehr, daß dieser sich von dem Heer absonderte und nach Hause ziehen wollte. Dadurch wurden die Belagerer so sehr geschwächt, daß es das Ansehen gewann, sie würden die Belagerung aufheben müssen. Sie suchten vergeblich den Achilles durch Bitten zu vermögen, daß er sich wieder mit ihnen vereine; aber ein besonterer Vorfall brachte ihn wieder zurück und setzte seinen Heldemuth in neues Feuer; dieses veranlassete den Tod des Hektors, wodurch die Eroberung erleichtert wurde, weil dieser Held eigentlich die stärkste Bormauer der Trojaner war.“ Dieses ist also die Fabel der Ilias. Die Handlung ist das, was geschieht, oder wodurch diese Fabel die Wirklichkeit bekommt: der Streit zwischen Agamemnon und Achilles; des Achilles Abzug vom griechischen Heer, u. s. f. Wir haben drey griechische Tragödien, welche ein und eben dieselbe Fabel behandeln; „Dreses kömmt nach einer langen Abwesenheit in das Haus seines Vaters zurück, und rächt dessen Tod durch Ermordung des Megisthus und der Elektra.“ Aber die Handlung ist in jeder dieser Tragödien verschieden.

Die Begriffe der Fabel und der Handlung werden von den Kunstschreibern nicht allemal gehörig unterschieden: man fordert oft von der Handlung, was der Fabel zukömmt. Eigentlich ist die Fabel die geschene Sache, deren Anfang, Fortgang und Ende sich der Künstler dem Erfolge

nach vorstellt; die Handlung aber ist das, wodurch sie geschieht, wodurch sie ihren Anfang hat, ihren Fortgang gewinnt, und ihr Ende erreicht. Da wir von der Fabel besonders gesprochen haben^{*)}, so wollen wir hier unsre Anmerkungen blos auf die Handlung einschränken.

Eigentlich ist es nicht die Fabel, sondern die Handlung, wodurch ein Werk groß und merkwürdig ist. Die Ilias ist nicht wegen der Fabel, die zum Grunde liegt, nicht darum, daß Agamemnon und Achilles sich entzweyten haben u. s. f. ein großes und wichtiges Werk, sondern dadurch, daß die Sachen so geschehen sind, wie der Dichter sie vorstellt; nämlich durch die Handlung. So ist auch keines der vorher erwähnten drey Trauerspiele der Fabel halber merkwürdig; dieselbe Sache könnte so vorgestellt werden, daß Niemand großen Antheil daran nähme, aber durch die Handlung, durch das, was geschieht und die Art wie es geschieht, werden sie wichtig.

Die erste und nothwendigste Eigenschaft der Handlung ist, daß sie wahrscheinlich und natürlich sey, so daß das, was geschieht, aus den vorhergehenden Ursachen auf eine ungezwungene und verständliche Weise hat erfolgen müssen. Denn wo dieses nicht ist, da fällt die Aufmerksamkeit auf die Sachen, der Antheil, welchen man daran nehmen sollte, weg. Man glaubt, der Künstler wolle uns hintergehen, oder habe geträumet und sich die Sachen fälschlich eingebildet. Darum muß in der ganzen Handlung nichts geschehen, davon man nicht den Grund in den Charakteren der Personen und in der Lage der Sache entdeckt. Dazu wird freylich erfordert, daß der Künstler ein wahrer Kenner der Menschen sey. Hier hilft die feurigste Einbildungskraft

*) S. Fabel.
Zweyter Theil.

*) S. Fabel.
G 8

Kraft und die stärkste Begeisterung nichts; die Wahrheit der Handlung ist bloß ein Werk des Verstandes und der gründlichen Kenntniß. Insgemein ist die Fabel dem Künstler durch die Geschichte gegeben, oder er hat sie in seiner Phantasie entworfen und angeordnet, ehe er an die Handlung denkt. Hat er nicht in seinem Genie und Verstand die nöthigen Mittel die Handlung so zu veranstalten, daß die Fabel auf eine natürliche und ungezwungene Weise aus den vorhandenen Ursachen sich so, wie er sie entworfen hat, entwickelt, so hat er eine Uhr gemacht, die zwar dem Ansehen nach alle nöthigen Räder hat, aber doch nicht geht.

Bei jeder Handlung und bei jedem einzeln Theile derselben sind immer Kräfte, oder wirkende Ursachen und Wirkungen vorhanden, die einander auf das genaueste angepaßt seyn müssen. Man muß nicht große Kräfte aufbieten um kleine Wirkungen hervorzubringen, und eben so wenig aus geringen Kräften große Wirkungen entstehen lassen. In der Ilias bringt zwar die Entfernung eines einzigen Menschen das griechische Heer dem Untergange sehr nahe; aber dieser Mensch ist Achilles. Hätte der Dichter nicht Genie genug gehabt, diesen Helden so groß zu schildern, als wir ihn sehen, so wäre die Handlung der Ilias unnatürlich worden.

Die zweyte Eigenschaft der Handlung ist, daß sie interessant sey: der Geist und das Herz dessen, der der Handlung zusieht, müssen in unaufhörlicher Wirksamkeit unterhalten werden. Dieses kann auf mancherley Weise bewirkt werden. Das Geschäfte, welches betrieben wird, kann an sich selbst so wichtig seyn, daß die handelnden Personen dabey nothwendig in die lebhafteste Wirksamkeit gerathen, wie wenn es große Angelegenheiten eines ganzen

Volks betrifft; oder es kann durch die dabey interessirte Personen wichtig werden, die uns wegen ihres Standes, oder wegen ihres Charakters merkwürdig sind; oder es kann zufälliger Weise, durch aufgestoßene Schwierigkeit, durch eine seltsame Verwirrung der Sachen, durch merkwürdige Vorfälle die Neugierde reizen.

Es giebt bisweilen Handlungen, die an sich wenig Merkwürdiges zu haben scheinen, durch das glückliche Genie des Künstlers aber ungemein interessant werden. Daß einige trojanische Flüchtlinge sich einschiffen, um sich anderswo nieder zu lassen, ist an sich eine ganz unbeträchtliche Handlung. Virgil hat ihr aber durch den Gesichtspunkt, in dem er sie ansieht, eine ausnehmende Größe und Wichtigkeit gegeben. Diese wenige Abentheuer sind die Stammväter eines künftigen Volks, das den ganzen Erdboden beherrschen soll, das künftig einem andern, damals aufblühenden und von einigen Göttern vorzüglich beschützten Volke, die Herrschaft der Welt entreißen wird. Dadurch bekommt die Handlung der Aeneis eine erstaunliche Größe, der aber das mehr schöne, als große Genie des Dichters nicht gemachsen war. Was würde nicht ein Dichter von Miltons oder Klopstocks Geiste daraus gemacht haben?

Es würde ein für die schönen Künste nützlichcs Unternehmen seyn, wenn sich jemand die Mühe gäbe, die verschiedenen Kunstgriffe zu entdecken, wodurch große Künstler unbeträchtliche Handlungen interessant gemacht haben; denn hierin zeigt sich das Genie in dem schönsten Lichte. Wie manche, an sich unbeträchtliche Handlung, hat nicht Shakespear durch sein ersinderisches Genie höchst interessant gemacht? Gemeine Künstler suchen insgemein die Handlungen durch Verwirrung und vielerley Intriguen

Intriguen merkwürdig zu machen; aber dieses sind sehr schwache Mittel, die zwar die Phantasie etwas gespannt halten, aber die wesentlichsten Kräfte der Seele, den Verstand und das Herz, in völliger Ruhe lassen. Das Interessante der Handlung muß nicht im Aeußerlichen derselben, sondern in dem, was zum Geist und zum innern Charakter der Sachen gehört, gesucht werden. Man findet bey genauer Betrachtung der berühmtesten Werke der Kunst alter und neuer Zeiten, vornehmlich bey dramatischen Werken, daß die vorzüglichsten davon gerade die sind, wo die Handlung die größte Einfachheit hat.

Ferner muß die Handlung auch ganz und vollständig seyn. Man muß ihren eigentlichen Anfang deutlich bemerken, die Ursachen erkennen, die die handelnden Personen in Bewegung setzen; man muß dabey Gelegenheit bekommen sich in den eigentlichen Gesichtspunkt zu stellen, aus dem die Handlung zu sehen ist; man muß ihren Fortgang deutlich bemerken, und zuletzt den eigentlichen Ausgang, das was ausgerichtet oder bewirkt worden, so deutlich vor sich sehen, daß nun nichts mehr kann erwartet werden; man muß empfinden, daß nun keine von den handelnden Personen das geringste mehr bey dem Geschäfte zu thun habe. Dieses verursacht bisweilen beträchtliche Schwierigkeiten*); daher auch die Meister der Kunst nicht allemal glücklich genug sind, alles, was zur Vollständigkeit der Handlung gehört, zu erreichen.

Daß in einem Werk, es sey so groß, als es wolle, nur eine einzige Handlung seyn müsse, ist eine so offenbar nothwendige Sache, daß man nicht nöthig hätte, sie anzuführen, wenn nicht so vielfältig von dramatischen Dichtern dagegen ge-

handelt würde. In einem vollkommenen Drama muß nicht nur schlechterdings eine einzige Handlung seyn; sondern auch so gar die kleinen episodischen Handlungen, wenn sie gleich mit der Haupthandlung wol zusammen hangen, thun dem Ganzen schon merklichen Schaden. Die vollkommensten Werke sind unstreitig die, bey denen die Aufmerksamkeit vom Anfang bis zum Ende, ohne alle Zerstreuung auf einen einzigen Gegenstand gerichtet bleibt. Darin haben die Trauerspiele der Alten einen offenbaren Vorzug vor den meisten Werken der Neuern. Mit unverwandtem Auge sieht man durch das ganze Stück denselben Gegenstand, von dem die Aufmerksamkeit nicht einen Augenblick abgezogen wird. Wie ein verständiger Portraitmaler seine Bildnisse immer so mahlt, daß das Auge durch nichts von dem Gesicht und der Stellung der Person abgezogen wird, so muß auch bey jeder Handlung alles, was nicht zur Hauptsache gehört, in gedämpftem Lichte stehen, damit es nicht für sich, sondern nur in so fern bemerkt werde, als es zur Haltung des Ganzen dienet.

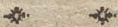
Man sagt von einem Werk, es sey wenig Handlung darin, wenn es mehr die Vorstellungskraft, als die Begehrungskräfte reizet. Denn eigentlich gehört nur das zur Handlung, woben man eine Aeußerung dieser Kräfte empfindet. Man könnte die Ilias in eine Erzählung verwandeln, darin alle Handlung ausgelöscht wäre. Wo wir nur auf das, was geschieht, Acht zu geben haben, da sehen wir nicht die Handlung, die Aeußerung der Kräfte, sondern den bloßen Erfolg derselben. Wenn wir aber den innern Zustand der handelnden Personen empfinden, wie sie wünschen, hoffen, sich bestreben, ihre Kräfte anbieten; alsdenn erst sehen wir sie handeln.

Eg 2

Man

*) E. Ausgang; Ende.

Man hat in den schönen Künsten vielerley Arten eine Handlung vorzustellen, und jede Art hat in Ansehung der Größe, der Form und der ganzen Einrichtung der Handlung ihre besondern Bedürfnisse. Das epische Gedicht, das Drama, die Asopische Fabel, das Gemählde, das Ballet, jedes erfordert eine eigene Art der Handlung; hiervon aber ist das nöthigste in verschiedenen besondern Artikeln angemerkt worden *).



Von der Handlung überhaupt s. die Abhandl. im 16ten Bde. S. 177 u. f. der Neuen Bibl. der sch. Wissenschaften, von J. F. Engel, vergl. mit dem 7ten Hauptst. S. 200 seiner Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. —

Von der Handlung in der Aesopischen Fabel, die erste von G. E. Lessings Abhandl. von der Fabel, S. 136 u. f. vergl. mit Batteux Einleit. B. 1. S. 283. Ausg. von 1774. —

Von der Handlung im Drama: Aristoteles in der Poetik, c. VII. u. f. S. 25. Ed. Winkl. (mit besondrer Rücksicht auf das Tröpl.) — Hedelin, in der Pratique du Theatre, Liv. II. ch. 3. und 4. De l'unité de l'action, und De la continuité de l'action. — Diderot, in s. Abhandl. De la Poésie dramatique, T. XIV. De la division de l'Action u. f. w. Oeuvr. Bd. V. S. 62. Lond. 1773. 8. — Catlhava, in der Art de la Comedie, Band 1. Kap. 8 und 9. S. 165 u. f. De l'Action, du noeud, des incidens; Du point où doit commencer l'action d'une fable comique. Ausg. von 1772. — Clement, in s. Schrift, De la Tragedie, Bd. 1. Kap. 5. S. 136. De l'Action, ou du mouvement dramatique — Das 5te und 6te Kap. in dem Essay upon the present State of the Theatre . . . Lond. 1760. 8. S. 22. u. f. Of the Construction of

*) S. Heldengedichte; Drama; Tragödie; historisches Gemählde u. f. w.

the Fable: of unity and simplicity in the Drama. — Das 7te Kap. in W. Cootes Elements of dramatic Criticism, L. 1775. 8. S. 34. Of the fable. — J. A. Eberhard in s. Theorie der sch. Wissensch. S. 174 u. f. Ausg. v. 1783. — Mehrere hieher gehörige Nachweisungen, s. bei dem Art. Einheit, u. d. m.

Von der Handlung im Epischen Gedicht: P. Mamburn in s. Dissertat. peripat. de Epico Carmine, Par. 1652. 4. Quaest. IV. VIII der ersten Dissertation, S. 26 u. f. und zwar De actione, quae est Epop. materia (wo er denn auch die Handlung und die Fabel von einander unterscheidet, und die möglichen Arten der Handlung, so wie ob die Handlung erdichtet, ob sie wahr, und doch unwahrscheinlich seyn könne, u. d. m. untersucht.) De unitate actionis (welche Einheit er denn von der Einheit der Helden, und der Einheit der Zeit, so wie von beiden vereint, unterscheidet, und in die Einheit und Verbindung der Theile derselben setzt.) Actionis Integritas; De magnitudine actionis: Actio debet esse illustris. — Aus den Discorsi des Tasso gehört ein Theil des ersten und zweyten hieher, welche, im Ganzen, von der Wahl, und von der Anordnung der Materie des Epischen Gedichtes handeln. — In dem Traité du Poeme Epique des P. Le Bossu wird, im 2ten Buche, von dem Stoffe des epischen Gedichtes, oder der Handlung überhaupt, und Kap. 7 u. f. S. 111. Par. 1693. 12. De l'unité de l'action; des fautes qui corrompent l'unité de l'action; de l'intégrité de l'action; que l'action doit être un Tout; du commencement, du milieu et de la fin de l'Action; des causes de l'action; . . . des espèces d'action; de l'achevement de l'action; de la durée de l'action; de l'importance de l'action, besonders gehandelt. — In Ch. Batteux Einleitung, Bd. 2. S. 17 u. f. der deutschen Uebers. Ausg. von 1774. Von dem Stoff der Epeee; von den Eigenschaften der epischen Handlung; daß sie Theilnehmung hervorbringen müsse:

von der Verwicklung und Auflösung derselben; von dem Wunderbaren darin; daß sie nicht nothwendig allegorisch seyn dürfe, u. d. m. — — Der dritte Abschnitt in den Observations on Poetry, Lond. 1738. 8. S. 26 u. f. begreift, unter der Aufschrift, Of the fable of epic and dramatic Poems, eine Menge hieher gehöriger Bemerkungen in sich. — —

Ueber die Handlung im Tanze, s. den 2ten und mehrere Briefe, in Moxvire's Briefen über das Ballet. — —

Handlung in der Malererey kann bald das, was sonst auch Action in der Malererey heißt, bald Bewegung, bald den Inhalt oder Gegenstand des Gemähltes, bedeuten; und die davon handelnden Schriften sind also bey den Art. Ausdruck, Anordnung, Bewegung, Erfindung u. d. m. zu suchen.

Harlekin.

(Comödie.)

Der Harlekin ist eine besonders charakterisirte Person, die aus der italienischen Comödie in die französische aufgenommen worden, und in der deutschen den Platz des Hanswurst einzunehmen verdienet. Sein Charakter besteht darin, daß er dem Anschein nach ein einfältiger, sehr naiver und geringer Kerl, oder allenfalls ein Possenreißer, im Grund aber ein sehr listiger, dabey witziger, scharfsichtiger Bube ist, der an andern jede Schwachheit und Thorheit richtig bemerkt, und sie auf eine geistreiche aber höchst naive Art bloß stellen kann. Einige Kunstrichter halten dafür, daß eine solche Person dem guten Geschmack des Schauspiels entgegen sey und die comische Bühne erniedrige. Es ist aber nicht schwer zu zeigen, daß dieses Urtheil übereilt, und daß der Harlekin in vielen Fällen beynahe unentbehrlich sey.

Wenn es darum zu thun ist, daß ein ernsthafter Narr in seiner völli- gen Lächerlichkeit erscheine, so darf

man ihm nur einen guten Harlekin zur Seite setzen. Man weiß, mit was für Nachdruck ehemals witzige Hofnarren die Thorheiten der Großen gerüget und wie lebhaft sie dieselben beschämt haben. Ein vornehmer Narr, und ein Schalk, der angesehen oder mächtig ist, kann durch nichts heruntergebracht werden, als wenn er dem Spotte recht bloß gestellt wird. Dieses aber kann nicht besser, als durch solche Leute geschehen, die den Charakter eines ächten Harlekins haben. Es ist demnach gut, wenn witzige Hofnarren, wenigstens auf der Schaubühne, beibehalten werden.

Freyllich ist es eben nicht nöthig, daß er ein Narrenkleid trage, und überall Possen anbringe; denn dadurch fällt er leicht ins Posselhafte. Seine Hauptverrichtung muß seyn, das Lächerliche, das in den Schein des Ernst oder der Würde eingehüllet ist, an den Tag zu bringen; dem Schalk die Maske abzunehmen, und ihn dem Spotte Preis zu geben. Dieses ist ohne Zweifel der größte Nutzen, den man von der comischen Bühne zu erwarten hat, und er ist an sich selbst nicht gering. Es giebt Menschen, die ruchlos genug sind, sich über alles wegzusetzen, was gesetzmäßig, was billig, was menschlich ist; bey denen die stärksten Vorstellungen, von Vernunft und Recht hergenommen, schlechterdings nicht den geringsten Eingang finden; deren Thorheit und Schalkheit durch nichts zu hemmen ist: diese muß man dem Harlekin Preis geben. So sehr sie über allen Tadel weg sind, so empfindlich wird ihnen der Spott seyn. Denn solche Leute dünken sich eben dadurch groß, daß sie sich über alles wegsetzen; sie glauben, ihr Ansehen, ihren Rang, ihre Macht erst alsdenn recht zu fühlen, wenn sie sich über das Urtheil andrer erheben: durch den Spott aber stürzen sie von ihrer Höhe herunter

und igt fühlen sie, daß sie selbst verachtet und erniedrigt sind.

Im Grunde thut der Harlekin auf der Schaubühne nichts anders, als was Lucian und Swift in ihren Spottschriften thun, wo sie oft den eigentlichen Charakter des Harlekins annehmen. Es giebt also gewisse Comodien, wo er die wichtigste Person ist. Dieses haben auch die comischen Dichter gefühlt, denen er zu niedrig war. Sie haben an seiner Stelle Bediente gebraucht, denen sie seine Verrichtung aufgetragen haben. Im Grunde aber sind solche Bediente Harlekine in Livree eingekleidet, und da wo sie nöthig sind, würde der Harlekin selbst immer noch schicklicher seyn. Aber freylich erfordert die Behandlung desselben einen völligen Meister der Kunst. Es ist schwer ihn da, wo er die wichtigsten Dienste thun kann, natürlich anzubringen: und dann kann nur ein zum Spotten aufgelegter Geist ihn völlig nützen. Unter allen Talenten aber scheint der echte Spöttergeist der seltenste zu seyn^{*)}. Ein wichtiger Kopf^{**)} hat vor einigen Jahren eine mit viel Geist geschriebene Vertheidigung des Harlekins herausgegeben, die man mit Vergnügen ließt †).



(*) Die, von H. S. erwähnte Schrift, Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Comischen 1761. 8. von Julius Möser, ist Bremen 1777. 8. neu gedruckt, und ins Englische, Lond. 1766. 8. übersetzt worden. — Einige Bemerkungen über den Harlekin finden sich in G. E. Lessings Dramaturgie; — und Beiträge zur Geschichte desselben, in C. F. Flögel's Geschichte des Groteske-Comischen, Rognitz 1788. 8. vergl. mit dem Art. Co-

*) G. Kästner; Spott.

**) Herr Möser in Denabrück.

†) Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Comischen 1761.

modie S. 527. und den daselbst angeführten Schriftstellern, so wie, ebend. S. 561 u. f.

H a r m o n i e.

(Musik.)

Dieses Wort kommt in der heutigen Musik in mehr als einem Sinne vor. 1. Bedeutet es die Vereinigung vieler zugleich angeschlagenen Töne in einen einzigen Hauptklang, das ist, den Klang eines Accords. Wenn man sagt, daß zu einer gewissen Basnote diese oder jene Harmonie gehöre, so nennt man die obern oder höhern Töne, die zugleich mit dem Basston müssen angeschlagen werden. In diesem Sinne wird das Wort auch genommen, wenn man von enger und zerstreuter Harmonie spricht^{*)}; und auch in diesem Sinne sagt man von einem in der Melodie vorkommenden Ton, er gehöre zu dieser oder jener Harmonie, welches so viel sagen will, als zu diesem oder jenem Accord.

2. Versteht man durch dieses Wort die Beschaffenheit eines Tonsstüks, in so fern es als eine Folge von Accorden angesehen wird. Man sagt von einem Tonsstük, es sey in der Harmonie gut oder rein, wenn die Regeln von der Zusammensetzung und Folge der Accorde darin gut beobachtet sind. In diesem Sinne wird also die Harmonie eines Stüks der Melodie entgegen gesetzt. Also ist diese Harmonie nichts anders, als der Wollklang oder die gute Zusammenstimmung aller Stimmen des Tonsstüks. Man sagt von einem Tonsstük, er verstehe die Harmonie, wenn er einen viestimmigen Gesang in Absicht auf die gute Vereinigung der Stimmen, der guten Fortschreibung der Accorde und der Modulation, richtig zu setzen weiß. In diesem

*) G. Eng.

sem Sinne wird das Wort genommen, so oft die Harmonie der Melodie entgegen gesetzt wird. Man sagt deswegen, daß ein guter Tonsetzer Harmonie und Melodie verstehen müsse. Das letztere versteht er, wenn er einen einstimmigen, fließenden und gefälligen Gesang setzen kann; das erstere, wenn er diesen Gesang mit einem begleitenden Bass und andern begleitenden Stimmen geschickt zu verbinden weiß, oder wenn er mehrere Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie hat, in ein wohlklingendes Ganzes zu vereinigen im Stande ist. Auch in diesem Sinne sagt man, die Alten haben in ihrer Musik noch keine Harmonie gehabt, um auszudrücken, daß ihre Gesänge nur einstimmig gewesen.

3. Bisweilen drückt man das Wohlklingen, das gute Consoniren, oder das Zusammenfließen mehrerer Töne in einen, durch das Wort Harmonie aus. In diesem Sinne haben die Intervalle und Accorde, die am meisten consoniren, auch die meiste Harmonie; und die vollkommenste Harmonie ist die, welche mehrere gleich hohe Töne, oder die im Unifonus oder Einklang gestimmt sind, geben, weil sie so völlig in einander fließen, daß man keinen davon besonders unterscheidet. In dieser Bedeutung wird das Wort außer der Musik gebraucht, so oft man sagen will, daß verschiedene Dinge so genau zusammenstimmen, oder sich so vereinigen, daß es schwer ist einen einzelnen Theil besonders zu unterscheiden. Es wird in dem Artikel Klang gezeigt, daß jeder reine Klang aus einer Menge einzelner Klänge zusammenge setzt sey, die sich so genau vereinigen, daß man nur Einen zu hören glaubet. Also sind in dem Klang einer einzigen Saite viel Töne in eine vollkommene Harmonie vereinigt. Dieser Einklang ist die Einheit, der der Maasstab, nach welchem

alle Harmonie, oder alles Consoniren muß ausgemessen werden. Je deutlicher man in einem Accord die verschiedenen Töne, woraus er besteht, unterscheidet, je weniger hat er Harmonie. In dem angeführten Artikel wird gezeigt, woher dieses Zusammenfließen vieler Töne in einen entstehe, und wodurch es gehindert werde. Diese Harmonie beruht nicht bloß auf den Intervallen, wie man sie insgemein, ohne Rücksicht auf die Höhe, auf welche sie in dem System genommen werden, nennet. Ein Accord kann mehr oder weniger Harmonie haben, und doch aus einerley Intervallen bestehen. Folgender siebenstimmige Accord.



obgleich, nach der gewöhnlichen Benennung, beyde aus einerley Intervallen zusammengesetzt sind. Deswegen hängt die gute Harmonie eines Accords nicht bloß von der Art der Intervalle ab, woraus er zusammengesetzt ist, sondern auch von der Höhe oder dem Ort, den jedes Intervall in der Tonleiter einnimmt. Diese Betrachtung ist besonders bey dem Bau der Orgel von großer Wichtigkeit, weil die gute Veranstellung der sogenannten Mixturen lediglich darauf gegründet ist. Eine Orgel, darin die Mixturen nicht nach den Regeln der Harmonie, in so fern diese von der eigentlichen Höhe, auf der die Intervalle genommen werden, abhängt, angelegt sind, verliert alle Harmonie. Eben so nothwendig ist diese Betrachtung auch für den, der den begleitenden Generalbass

ralbaß zu spielen hat. Er kann die beste Harmonie verderben, wenn er die Intervalle am unrechten Orte nimmt. Was aber hierüber noch besonders anzumerken ist, kommt im Artikel Klang vor. Hier bleibet uns also die nähere Betrachtung der Harmonie übrig, in so fern das Wort in der zweyten der vorher angezeigten Bedeutungen genommen wird.

Es entsteht also die Frage, was für einen Antheil die Harmonie an der Musik habe. Einige Neuere behaupten, sie sey das Fundament der ganzen Musik; sie glauben, es sey nicht möglich, daß ohne Kenntniß der Harmonie irgend ein gutes Stück könne gemacht werden. Allein diese Meinung wird dadurch widerlegt, daß die Alten, wie Hr. Bürette sehr wahrscheinlich gezeigt hat *), diese Harmonie nicht gekannt und dennoch eine Musik gehabt haben. Wem dieses nicht hinlänglich ist, der bedenke, daß viele Völker ohne die geringste Kenntniß der Harmonie ihre Tanzgesänge haben; und daß man überhaupt eine große Menge sehr schöner Tanzmelodien hat, die ohne Baß und ohne harmonische Begleitung sind. Daß die zum Behuf des Tanzens gemachten Gesänge das eigentliche Werk der Musik seyn, daran kann Niemand zweifeln, wenn man bedenkt, daß die Bewegung und der Rhythmus, folglich das, was in der Musik gerade das Wesentlichste ist, und den Gesang zu einer leidenschaftlichen Sprache macht **), in denselben am vollkommensten beobachtet werden. Nun wird Niemand in Abrede seyn, daß nicht fürtreffliche Tänze, ohne Rücksicht auf die Harmonie, gemacht werden. Also ist die Harmonie zur Musik nicht nothwendig; die Alten hatten ohne sie Gesänge von großer Kraft. Doch

wollen wir eben nicht mit Rousseau behaupten *), daß sie eine gothische oder barbarische Erfindung sey, die der Musik mehr schadet, als nützt **). Einstimmige Sachen, die von einem guten Baß und einigen Mittelstimmen nach den besten Regeln der Harmonie begleitet werden, verlieren durch die Harmonie nicht nur nichts, sondern gewinnen im Ausdruck offenbar. Freylich ist ein vierstimmiger Gesang, wenn er nicht vollkommen harmonisch ist, schlechter, als ein einstimmiger: aber von einem guten Harmonisten verfertigt, und von geschickten Sängern so aufgeführt, daß die Stimmen in einander fließen und zusammen einen einzigen Gesang ausmachen, rühret er weit mehr. Es ist wol schwerlich etwas in der Musik, das an Kraft und Ausdruck einem vollkommen gesetzten und vollkommen aufgeführten vierstimmigen Choral zu vergleichen wäre. Und welcher Mensch empfindet nicht, daß ein gutes Duet, ein wolgesetztes Trio, schöner und reizender ist, als ein Solo?

Wir ziehen hieraus den Schluß, daß zwar die Harmonie in der Musik nicht nothwendig, aber in den meisten Fällen sehr nützlich sey, und daß die Kunst überhaupt durch die Erfindung derselben sehr viel gewonnen habe.

Es ist bereits angemerkt worden, daß die Gesänge der Alten, wenn sie auch von einem ganzen Chor gesungen worden, nur einstimmig gewesen, und daß die Sänger alle im Unisonus oder in Octaven gesungen haben. Man hält dafür, daß der viestimmige Gesang erst im zwölften Jahrhundert aufgekomen sey †). Die Veranlassung dazu scheint so natürlich

*) G. Hist. de l'Acad. R. des Inscript. et Belles-Lettres An. MDCCXVI.

**) G. Tanz.

*) Dict. Art. Harmonie.

**) G. Einklang II Th. S. 37.

†) G. Marpurgs Beyträge zur Musik, V Th. 5 Stück S. 356.

lich zu seyn, daß man sich verwundern muß, wie man so späte darauf gefallen ist. Es scheint beynahé nothwendig, daß ein einstimmiger Gesang von einem ganzen Chor, der aus jungen und alten Sängern besteht, abgesungen, vielschimmig werde. Die Verschiedenheit des Umfanges der Stimmen führt ganz natürlich dahin, daß einige die Octaven, andere die Quinten oder Terzen der vorgeschriebenen Töne, sowol herauf als herunter, nehmen, wenn sie die Höhe oder Tiefe, so wie sie vorgeschrieben ist, nicht erreichen können. Dadurch aber entsteht eben der vielschimmige Gesang. Ohne Zweifel aber hat ein solcher Gesang eine Menge der ihm verbotenen Octaven und Quinten Fortschreitungen hervorgebracht. Und vielleicht hat eben dieses Gelegenheit gegeben, die Harmonie im Grunde zu studiren, und den Stimmen von verschiedener Höhe die Töne so vorzuschreiben, daß die falschen oder unangenehmen Fortschreitungen vermieden wurden. In der That besteht der wesentlichste Theil der harmonischen Wissenschaft darin, daß man zu einem einstimmigen Gesang mehrere Stimmen setze, deren Töne mit der Hauptstimme consoniren, aber so, daß die Octaven und Quinten in der Fortschreitung vermieden werden. Dieses scheint also der wahre Ursprung der harmonischen Wissenschaft zu seyn. Erst lange hernach hat sie eine weitere Ausdehnung bekommen, da der Gebrauch der Dissonanzen aufgefunden, und die diatonische Tonleiter durch Einführung der sogenannten chromatischen Töne bereichert und dadurch die heutige Modulation eingeführt worden. Dieses gab der harmonischen Wissenschaft einen größern Umfang, indem man nun die Regeln von dem Gebrauch und der Behandlung der Dissonanzen und von der Kunst zu moduliren, oder den Ge-

sang durch mehrere Tonarten durchzuführen, entdecken mußte.

Es erhellet aus der vorher angeführten Bemerkung über den Ursprung des vielschimmigen Gesanges, daß die Harmonie einigermaßen nothwendig in die Musik hat eingeführt werden müssen. Daß sie aber der Natur der Sachen gemäß sey, erhellet schon daraus, daß die harmonischen oder consonirenden Töne in der Natur selbst vorhanden sind. Denn es ist ihm vollkommen ausgemacht, daß jeder etwas tiefe und volle Ton, indem er das Gehör rühret, seine harmonischen Töne und noch mehrere zugleich hören lasse *). Da nun die Unnehmlichkeit eines Klanges ohne Zweifel aus dieser harmonischen Vermischung oder Vereinigung mehrerer Töne entsteht; warum sollte man diesem Wink der Natur nicht folgen, und den Gesang nicht vielschimmig machen, wie die Natur jeden einzeln Ton gemacht hat?

Demnach hat die Musik durch Einführung der Harmonie unstreitig sehr viel gewonnen. Indessen treiben diejenigen freylich die Sache zu weit, die mit Rameau behaupten wollen, daß die ganze Kunst blos auf die Harmonie gegründet sey, und daß so gar die Melodie selbst ihren Ursprung in der Harmonie habe. Diese hat nichts, das auf Bewegung und Rhythmus führen könnte, die doch in der Musik das Wesentliche sind. Man kann auch nicht einmal sagen, daß die Regeln der Fortschreitung aus Betrachtung der Harmonie entstehen. Denn das, was Rameau mit so vieler Zuversicht und mit so demonstrativem Ton hiervon sagt, ist von Rousseau hinlänglich widerlegt worden.

Man höret gar oft über Melodie und Harmonie die Frage aufwerfen,

G g 5

welche

*) S. Klang.

welche von beyden der wichtigere Theil der Kunst sey; so wie in der Malerey über die Frage, ob die Zeichnung, oder das Colorit, den ersten Rang habe, vielfältig gestritten worden. Die Entscheidung dieser Frage sollte keinem Zweifel unterworfen seyn, da icht ausgemacht ist, daß die Musik lange Zeit ohne Harmonie gewesen. Kann man in Abrede seyn, daß ein Tonstück nur durch die Melodie der Rede ähnlich werde, und daß sie auch ohne Wörter die Empfindungen des Singenden zu erkennen gebe? Der Ausdruck und besonders der Grad der Leidenschaft kann doch schlechterdings nur durch den Gesang und Tact fühlbar gemacht werden. Welcher Tonsetzer wird sagen dürfen, daß ihn die Regeln der Harmonie jemals auf Erfindung eines glüklichen Thema, oder eines Sazes geführt haben, der auf das genaueste die Sprache irgend einer Leidenschaft ausdrückt? Dasjenige also, was das Tonstück zu einer verständlichen Sprache eines Empfindung äußernden Menschen macht, ist unstreitig von der Harmonie unabhängig. Und trifft man nicht täglich von selbst gelernten Tonsetzern recht sehr schöne Sachen an, die wenig von Behandlung der Harmonie wissen?

Wenn wir der Melodie den Vorzug über die Harmonie einräumen, so wollen wir deswegen die Wichtigkeit der Harmonie nicht streitig machen. Wir haben schon erinnert, daß mehrstimmige Sachen, Duette, Trio, Chöre, unter die wichtigsten Werke der Musik gehören. Nun kann ein Mensch das größte Genie zu melodischen Erfindungen haben, und doch nicht im Stande seyn, vier Takte in einem Duet oder Trio richtig zu setzen. Denn hiezu ist die genaueste Kenntniß der Harmonie unumgänglich nothwendig. Aber auch außer diesen Fällen, wo nur eine einzige Me-

lodie vorhanden ist, wie in Arien, ist die Kenntniß der Harmonie entweder nothwendig, oder doch von großem Nutzen. Nothwendig ist sie zu solchen Stücken, wie die heutigen Opernarien sind, da ein kurzer melodischer Satz, der den wahren Ausdruck der im Text geäußerten Empfindung enthält, etwas ausführlich muß behandelt und durch eine gute Modulation in verschiedenen Scharfungen vorgetragen werden. Ohne Kenntniß der Harmonie hat keine Modulation statt; und jedermann empfindet, wie kräftig bisweilen der Ausdruck selbst durch die Harmonie unterstützt werde. Nicht selten geschieht es, daß gewisse tief ins Herz bringende Töne ihre Kraft blos von der Harmonie haben; wie aus verschiedenen chromatischen und enharmonischen Gängen könnte gezeigt werden, wo es ohne gründliche Kenntniß der Harmonie nicht möglich gewesen wäre, selbst in der Melodie auf die Töne, die eben die nachdrücklichsten sind, zu kommen.

Uebrigens ist es doch unleugbar, daß auch schon in der Harmonie selbst einige Kraft zum Ausdruck liege. Ein starker Harmoniste kann, ohne Melodie, Bewegung und Rhythmus, viel Leidenschaftliches ausdrücken und das Gemüth auf mancherley Art in Unruhe setzen oder besänftigen. Sind nicht bisweilen einzelne Töne, die der Schmerz, oder das Schrecken, oder die Verzweiflung erpreßt, so kräftig, daß sie ins Innerste der Seelen bringen? Dergleichen Töne können schlechterdings nur durch künstliche Harmonie nachgeahmt werden; denn ihre Kraft liegt allemal in dem, was sie Dissoniren des haben. Ein einziger Ton einer reinen Sante ist allemal angenehm und ergözend; aber eine nicht reine Sante kann einen nicht blos unangenehmen, sondern wirklich leidenschaftlichen Ton hören lassen.

Nun

Nun ist der Klang einer reinen Sayte aus harmonischen Tönen zusammengeſetzt, der Klang der unreinen Sayte hingegen iſt eine Vermischung harmoniſcher und unharmonischer Töne, die gewiß nur diejenige auſſendig zu machen und nachzuahmen im Stande iſt, der die Harmonie vollkommen verſteht.

Darum muß ein guter Conſequer nothwendig ſo wol Harmonie als Melodie beſitzen. Man kann es nicht anders, als eine, ſich dem Verfall der Kunſt nähernde, Veränderung der Muſik anſehen, daß gegenwärtig das Studium der Harmonie mit weniger Ernſt und Fleiß getrieben wird, als es vor unſern Zeiten, im Anfang dieſes und in den beyden vorhergehenden Jahrhunderten geſehen iſt. Da man nicht wol anders zu einer völligen Kenntniß der Harmonie kommen kann, als durch ſolche Uebungen und Arbeiten, die ſehr mühsam und trocken ſind, ſo werden ſie von vielen für Pedanterey gehalten. Aber dieſe Pedanteren, die vollſtändigen Chorale, alle Arten der Fugen und des Contrapunkts, ſind die einzigen Arbeiten, wodurch man zu einer wahren Fertigkeit in der Harmonie gelangt. Es iſt deßwegen zu wünſchen, daß die Art zu ſtudiren, die ehemals gewöhnlich war, da man die Schüler in allen möglichen Künſtleyen der Harmonie übte, nicht ganz abkommen möge. Durch dieſen Weg ſind Händel und Graun groß worden, und durch die Verabſäumung deſſelben ſind andre, die vielleicht eben ſo groſſes Genie zur Muſik gehabt haben als dieſe, weit hinter ihnen zurückgeblieben.

Die Wiſſenſchaft der Harmonie iſt lange Zeit, beynahe wie ehemals die geheimen Lehren einiger philoſophiſchen Schulen, nur durch mündliche Ueberlieferungen fortgepflanzt worden. Denn was auch die beſten Har-

moniſten davon geſchrieben haben, enthält kaum die erſten und leichtesten Anfänge der Kunſt. Es ſcheinet auch, daß die größten Meiſter die harmoniſchen Regeln mehr empfunden, als durch deutliche Einſicht erkannt haben; deßwegen ſie mehr durch Beyſpiele, als durch Vorſchriften, unterrichteten. Man muß dem Rameau die Gerechtigkeit wiederfahren laſſen, daß er der erſte geweſen, der dieſe Wiſſenſchaft methodiſch vorzutragen unternommen hat. Wenn alſo gleich in ſeinem System über die Harmonie viel willführliches iſt, und ſein Gebäude noch viel ſchwache Theile hat, ſo bleibt ihm dennoch der Ruhm eines Erfinders. Und nun iſt nicht zu zweifeln, daß die Harmonie nicht allmählig eben ſo, wie andre Wiſſenſchaften, in einem gründlichen und zuſammenhängenden System werde vorgetragen werden.



Einige Bemerkungen über dieſen Artikel ſelbſt finden ſich in der Einleitung zu J. N. Forkels Allgem. Geſchichte der Muſik, S. 17. — —

Die, von dem, was die Alten Harmonie nannten, handelnden Schriftſteller werden ſich bey dem Art. Muſik finden. — —

Von der Harmonie überhaupt. (nach Maßgabe des Begriffes, welchen man, zu verſchiedenen Zeiten, mit dieſem Worte verband) handeln: Epistola de Harmonica institutione, von dem Abt Regino, aus dem 9ten Jahrhundert, welche in Gerberts Scriptor. eccles. Bd. 1. S. 230 abgedruckt iſt, und wovon ſchon C. A. Heinert in Matheſons Crit. Muſica, Bd. 1. S. 83 einen Auszug geliefert hat. — Liber de harmonica institutione, von einem Benedictiner Hucbald, oder Ubald, aus dem 10ten Jahrh. in den vorher erwähnten Script. eccles. B. 1. S. 103 u. f. — De Harmonia et de Harmoniac elementis, Dial. von Alanus Varrenius

renius, Par. 1503. 2. — De Proportione harmonica, Par. 1658. 4. von Jac. de Billy. — De Harmonia musica, Dissert. Auct. Ioa. Polzins, Witteb. 1679. 4. — Treatise of the natural grounds and principles of Harmony, by Will. Holder, Lond. 1694. 1701. 1731. 8. (Der Verf. handelt: of sound in general; of sound harmonik; of consonancy and dissonancy; of concords; of proportion; of discords and degrees; of discords; of differences.) — Rileffioni armoniche dal P. Domen. Scorpion, Nap. 1701. 8. — E. F. Hurlebusch soll, dem Mätheson zu Folge, in dem J. 1718. 1726 einen Tractat von der Harmonie geschrieben haben, von welchem ich aber nicht weiß, ob er gedruckt worden ist. — A Treatise on Harmony, illustr. by Examples in notes. Lond. 1731. 4. (Ob dieses Werk nicht vielleicht ein bloßer neuer Druck von dem angeführten Werke des Holder, von welchem eine Auflage aus eben diesem Jahre angeführt wird, seyn sollte? — Ludus melotheticus, ou le jeu des clez harmoniques, Par. 1735. f. — Guida armonica, being a sure guide to Harmony and modulation . . . by Mr. (Franc.) Geminiani, Lond. 1742. 4. Holl. Amst. 1756. Feysch. Par. 1756. (S. Hillers Wöchentl. Nachr. Bd. 2. S. 83.) — Abrégé des regles de l'Harmonie, pour apprendre la composition, p. Mr. Levens, Bord. 1743. 4. — Principes de la Science de l'Harmonie, et de l'Art musicale, p. Mr. (Jos. Jer.) de la Lande, Par. 1751. 8. (Ich kenne dieses Werk blos aus den ersten Ausgaben der France literaire.) — Observations sur differents points d'Harmonie p. Mr. l'Abbé Rouffier, Par. 1765. 8. — Principes d'Harmonie von Besmeztieder, bey f. Leçons de Clavecin, Par. 1771. 4. Von eben demselben Verf. Lettres en reponse à quelques objections faites sur les leçons de Clavecin. 1771. 8. und Traité de Musique concernant les Tons, les Har-

monies, les Accords et le Discours musical, Par. 1776. 1780. 8. Engl. mit dem Titel; Music made easy, von Giffard Bernard, Lond. 1779. 4. Auch hat er noch Reflex. sur les leçons de Musique, Par. 1778. 8. geschrieben. (Mehr Nachr. von diesen verschiedenen Schriften finden sich im 1ten Bde. S. 279 von J. N. Fortels Musical. Bibliothek.) — Lecciones di Clave . . . Mad. 1778. (Eine Anzeige davon liefert das Journ. Encycl. vom J. 1779. S. 552.) — Table raisonnée des principes de Musique et de l'Harmonie, cont. ce qui est le plus essentiel à observer dans la Musique pour ceux qui veulent travailler à la composition, arrangée d'une manière aisée pour que chaque Musicien puisse voir d'un seul coup d'oeil tout ce qu'il peut et doit faire concernant l'Harmonie, p. Mr. Mehrscheide, Par. 1780. — Grammatica armonica fisico-matematica ragionata su i veri principj fondamentali teoretico-pratici . . . di Gen. Catalisano, Rom. 1781. 4. (Der Verf. will sein Werk für die Jugend geschrieben haben; aber für diese ist es vielleicht zu mathematisch.) — Lettre . . . sur l'acception des mots „Basse fondamentale“ dans le sens des Italiens et dans le sens de Rameau, von dem Abt Rouffier an die Verf. des Journ. Encycl. im Septbr. des J. 1783. S. 330 u. f. und eine Klage, daß die neuern franz. Componisten keinen Begriff von dem Fundamental-Bas haben. — A Treatise on the Art of Musik in which the Elements of Harmony and Air are particularly considered, by W. Jones. Colc. 1784. f. — Planisphere ou Bouffole harmonique . . . p. Mr. (Zosime) Boutroy, Par. 1785. (Eine Erfindung zur Erleichterung des Studiums, und der Kenntniß derselben.) — Cours particulier d'Harmonie p. Mr. Feytaud (ist im Journ. Encycl. Fevr. 1788. S. 153. angekündigt; ob das Werk erschienen ist, weiß ich nicht.) —

Werke,

Werke, in welchen Systeme der Harmonie aufgestellt werden, oder welche den Ursprung, den Zusammenhang und die Bildung der Intervallen und Accorde lehren: *Traité de l'Harmonie, reduite à ses principes naturels* . . . von Jean Ph. Rameau, Par. 1722. 4. Engl. Lond. 1752. 4. (Das Werk besteht aus vier Büchern, welche du rapport des raisons et proportions harmoniques; de la nature et de la propriété des Accords, et de tout ce qui peut servir à rendre une musique parfaite; principes de composition; principes d'accompagnement handeln.) Von eben diesem Verf. gehören noch hieher: 2) *Nouv. Système de Musique theoretique, où l'on decouvre les principes de toutes les regles necessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité de l'Harmonie*, Par. 1726. 4. 3) *Generation harmonique, ou Traité de Musique theor. et prat.* Par. 1737. 8. mit R. 4) *Demonstration du principe de l'Harmonie, servant de base à tout l'art musical theor. et prat.* Par. 1750. 8. mit R. 5) *Nouv. refl. sur la demonstration du principe de l'Harmonie* . . . Par. 1752. 8. — La Musique theor. et prat. dans son ordre naturel . . . p. Mr. . . . Par. 1722. 8. (Soll eine Einleit. zu Rameaus *Traité de l'Harmonie* seyn.) — *Arbre genealogique de l'Harmonie*, p. Mr. Vial. f. 3 Hogen. — *Nouvelle decouverte du principe de l'Harmonie avec un examen de ce que Mr. Rameau a publié sous le titre de demonstration de ce principe*, p. Mr. (Pierre) Estève, Par. 1751. 8. — *Elemens de Musique theor. et prat. suivant les principes de Rameau*, p. Mr. (Jean le Rond) d'Alembert, Par. 1752. 1762. 8. Deutsch mit Anm. von F. W. Marburg, Leipz. 1757. 4. (Nächst einer Einleitung, in welcher, in 5 Kap. Kunstausdrücke erklärt werden, besteht das Werk aus zwey Büchern: das erste enthält, in 22 Kap. die Theorie der Harmonie; das zweyte, in 16 Kap. die vor-

züglichsten Regeln der Sektunst.) — *Essais sur les principes de l'Harmonie* p. Mr. J. A. Serre, Gen. 1753. 8. (Das Werk wurde durch ein, in der Folge vorkommendes Werk des Blainville veranlaßt, und besteht aus drey Versuchen, wovon der erste von der Theorie der Harmonie überhaupt, der zweyte von den gegenseitigen Rechten der Harmonie und Melodie, und der dritte von einem System des Fundamentalbasses handelt.) Von eben diesem Verf. sind noch: die *Observations sur les principes de l'Harmonie, occ. par quelques écrits modernes sur ce sujet, et particulièrement par l'aricle fondamental dans l'Encyclopedie, le Traité de Mr. Tartini, et le Guide harmonique de Mr. Geminiani*, Gen. 1763. 8. — *Exposition de la Theorie et de la Prat. de la Musique, suivant les nouv. decouvertes*; p. Mr. de Bethisy, P. 1754. 1762. 8. (Alles nach Rameauschen Grundsätzen; eine Anzeige des Werkes findet sich in Matthesens *Plus ultra*, S. 465 u. f.) — *Trattato di Musica, secondo la vera scienza dell' Armonia*, da Giuf. Tartini, Pad. 1754. 4.) Das Werk handelt, in 6 Kap. De Fenomeni Armonici, loro natura e significazione; del circolo, sua natura e significazione; del sistema music. Conson. Disson. loro natura e definizione; della scala, e del genero prat. musicale, origine, uso, e conseguenze; de' modi, o siano Tuoni mus. antichi, e moderni; degl' intervalli, e modulaz. partic. della Musica moderna.) Ein zweytes Werk dieses Verfassers führt den Titel: *De' Principii dell Armonia musicale*, contenuta nel diatonico genere, Diss. Pad. 1767. 4. (und handelt in vier Kap. Del fisico fondamento; del fondamento dimonstrativo; del fondamento musicale; della congiunzione dei tre fondamenti) Ein drittes ist die *Risposta alla Critica* . . di M. Serre di Genevra, Ven. 1767. 8. (Heser sein System überhaupt s. den Art. *Système* in *Nouveaux Musical. Wörterbuch*.)

und Scheibens Schrift Ueber die musikalische Composition, Leipz. 1773. 4. — *Compendium harmonicum*, oder kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie für diejenigen, welche den Generalbass und die Composition studiren, in der Ordnung, welche die Natur des Klangs an die Hand giebt, verfaßt von G. Andr. Sorge, Lobenz. 1760. 4. mit 24 Kupfert. — *Theorie de la Musique*, p. Mr. Ballière, Par. 1764. 4. (Was schon bey uns Deutschen im J. 1741. G. Andr. Sorge wollte, nämlich die Intervallen nach Anleitung der Klänge des großen Waldhorns bestimmen, das hat H. Ballière in diesem Werke versucht.) — *Recherches sur la Theorie de la Musique*, p. Mr. Jamard, Par. 1769. 8. (Ist wider die Basse fondamentale des Rameau gerichtet, und mit der Theorie des vorigen übereinstimmend. Ein Ausz. daraus findet sich in dem Journ. des Sav. Februar 1771. S. 374.) — *The principles and powers of harmony* by Benj. Stillingfleet, Lond. 1771. 4. (Ein Commentar über den Trattato des Tartini, aber ihm in so fern widersprechend, als der Engländer den Griechen die Kenntniß des Contrapunktes zuschreibt) — Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, darin deutlich gezeigt wird, wie alle mögliche Accorde aus dem Dreyklang und dem wesentlichen Septimenaccord, und deren dissonirenden Vorhalten, herzuleiten und zu erklären sind, als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Sanges in der Musik, von Joh. Phil. Kirnberger, Berl. 1773. 4.) Der Verf. nimmt zwey Grundaccorde an, nämlich den consonirenden Dreyklang, der entweder hart, weich oder vermindert ist, und den dissonirenden wesentlichen Septimenaccord, welcher vielerley Versezungen leidet, und aus diesen beyden leitet er alle andre Accorde her. Das Werk ist unstreitig das bündigste und gründlichste von allen, über diese Materie geschriebenen.) *Nouveau Systeme de Musique theor. et prat.* p. Mr. Mercadier de Belestia, Par. 1776. 8. (Das Werk ist

in sieben Theile abgetheilt; der 1te enthält les premiers elements de la Melodie et de l'Harmonie; der 2te l'art d'écrire la Musique; der 3te handelt des Tons et des Modes; der 4te de la dissonance et de ses usages; der 5te de la Musique pratique; der 6te des licences; der 7te du dessein et de la Musique à double sens.) — *Traité abrégé de Musique* von Nais, bey s. Methode de Musique sur un nouveau plan, . . . Marf. 1776. 4. — *Système d'harmonie applicable à l'état actuel de la musique*, von H. Vandermonde, in dem Journ. des Savans, Febr. 1779. S. 321. März, und Apr. 1780. S. 90 und 318. und die Explicat. des exemples notés, Apr. 1781. Auch findet sich der Inhalt desselben in der Hist. de l'Acad. des Sciences, vom J. 1778. S. 51. — *Système d'Harmonie établi sur la préparation, resolution et ligatures des Dissonances*, von Nic. Rode, in dem 3ten Bde. des Essai sur la Mus. anc. et mod. von La Borde, S. 476 u. f. — *Treatise on the Theory and Practice of Musik*, by Jos. Gehot, Lond. 1784. 8. — *Explication du Systeme de l'Harmonie pour abréger l'étude de la Composition et accorder la pratique avec la théorie*, p. Mr. le Chev. de Lirou, Par. 1785. 8. — *Systemem* von Joh. Seb. Heilbusch . . . Magaz. 1792. 8. (Das Werk ist in Gesprächen abgefaßt, und der Verf. verspricht eine ausführliche Bearbeitung der darin behandelten Gegenstände.) — Ein Wörterbuch für die Harmonie, in englischer Sprache, von Phil. Jos. Fric ist im 1ten Th. S. 46 von Neufels Künstlerlexicon angezeigt. —

Ueber den Rangstreit zwischen Harmonie und Melodie, und ob diese aus jener, oder jene aus dieser entspringe, ist, in neuern Zeiten, besonders in Frankreich viel gestritten worden. Die, meines Wissens, merkwürdigsten Schriften darüber sind: *Problème, si l'expression que donne l'Harmonie est préférable à celle que fournit la Melodie*, von N. Gressé,

Esseve', ums J. 1755 geschrieben, worin der Harmonie der Vorzug gegeben wird, ob gleich der Verf. in s. *Esprit des beaux arts*, Par. 1753. 12. 2 B. behauptet hat, daß die Harmonie der Neuern bloß Tochter der Kunst, die Melodie aber Tochter der Natur sey. — L'Harmonie theoretico - pratique, p. Mr. Blainville, Par. 1751. 4. (welches Werk noch bey dem Art. Tonart vorkommen wird) und Dissertat. où l'on examine les droits de la Melodie et de l'Harmonie, von ebend. im *Mercur* des J. 1751. Mon. May, worin der Melodie der Rang gegeben ist, und gegen welche zum Theil die vorher angeführten Observations des H. Serre gerichtet sind. —

Von den Vortheilen, der Nothwendigkeit, und dem Nutzen der Harmonie, s. die Einleitung zu J. N. Forkels *Gesch. der Musik* §. 20 u. f. S. 13 u. f. f. —

Von dem Ursprung und der Geschichte der Harmonie: *Traité de l'origine de l'Harmonie et de ceux qui l'ont inventée, de son usage et de ses effets*, in dem *Extraord. du Mercure galant*, Jul. 1680. Bd. XI. S. 240 u. f. October 1680. Bd. XII. S. 56 u. f. S. 312 u. f. — Eine Untersuchung, wenn die Harmonie zur Vollkommenheit gebracht worden, nebst einem Verzeichnisse der berühmtesten ältern Harmonisten; und Allerhand zur Geschichte der Harmonie und Figuralmusik, in J. W. Marpurgs *Histor. crit. Beyträgen*, Bd. 2. S. 273 u. f. Bd. 5. S. 356. — Daß die Alten die Harmonie in dem Sinne, welchen die Neuern mit diesem Worte verbinden, nicht kannten, oder keine viestimmige Musik hatten, scheint entschieden zu seyn (S. den Art. Contrapunct S. 583 u. f.) Wenn sie das Wort brauchten: so bedeutet es im Ganzen nichts als eine melodische Folge von Tönen, Melodie, Tonart, Intervall, Consonanz, Octave, u. d. Aber, auch noch ehe das System der Harmonie ins Reine gebracht, oder der Contrapunct erfunden war, kann der Natur der Sache nach, die Melodie, oder, welches einerley ist,

die verschiedenen Tonarten, nichts anders, als Ausflüsse der Harmonie, oder eine solche Zusammenstellung von Tönen gewesen seyn, die unter sich eine Folge von Consonanzen ausmachen. (S. *Memoire sur la Musique des Anciens* . . . p. Mr. Roullier, Par. 1770. 4.) — Denn was ist die Melodie eigentlich anders, als Zergliederung, Auflösung, Verzierung der Grundaccorde? Die Sache selbst war also da, aber es gebrach ihr an einem Rahmen, oder vielmehr an der Ausbildung. Sie bestand in einem bloßen dunkeln Gefühl, und diesem gemäß können die melodischen Sätze auch nur einen sehr eingeschränkten Grad von Wahrheit und Richtigkeit gehabt haben. Auch ist, in diesem Sinne, die Harmonie ehe gewesen, als die Melodie, oder entspringt nicht aus der Melodie, sondern diese entspringt aus jener. Der erste Keim eines eigentlichen Begriffes von Harmonie zeigt sich, indessen, erst im sieben-ten Jahrhundert. Wenigstens hat Marpurg, in s. Einleitung in die Geschichte der Musik, S. 226. aus den Worten des Beda über die Kirchenmusik seiner Zeit, cantu, discantu atque organis, zu erwiesen gesucht, daß, um diese Zeit, ums J. 680, die Harmonie, obgleich nicht in demjenigen Umfange, welchen sie nachher allmählig erhalten hat, in England bekannt gewesen ist. Allein auch dieser Zeitpunkt ist vielleicht noch zu früh; und die dem Beda gewöhnlich zugelegene Schrift, das Werk eines spätern Schriftstellers. Was wir mit Gewißheit wissen, ist, daß sie im 14ten Jahrhunderte erfunden war, u. im 15ten Jahrh. in den Niederlanden von Jac. Obrecht, Joh. Dekenheim und Jos. Desprez zur Vollkommenheit gebracht wurde. — Uebrigens die Art. Accord, Generalbass, Satz, oder Setzkunst, u. a. d. m.

H a r m o n i e.

(Mahlerey.)

Es ist eine alte Beobachtung, daß die Farben, in mehr als einer Absicht, den

den Tönen ähnlich sind. Man hat hohe und tiefe Farben, wie hohe und tiefe Töne; und so wie mehrere Töne sich in einen Klang vereinigen können, in welchem keiner besonders hervorsticht, so hat dieses noch weit mehr bey den Farben statt. Also ist in den Farben die Harmonie, das Consoniren und Dissoniren von eben der Beschaffenheit, wie in den Tönen: die Töne consoniren nicht, wenn man jeden besonders hört und unterscheidet, ob sie gleich zusammen angeschlagen werden; und die Farben consoniren nicht, wenn jede das Auge besonders auf sich zieht.

Hieraus läßt sich leicht abnehmen, was man durch die Harmonie der Farben in einem Gemälde verstehe. Sie macht, daß eine ganze Masse, sie sey hell oder dunkel, ob sie gleich aus unzähligen Farben und Tinten zusammengesetzt ist, in Absicht auf die Farben, als eine einzige unzertrennliche Masse ins Auge fällt, so daß keine einzelne Stelle darin besonders und für sich hervorsticht. Wenn wir eine Person ganz roth oder ganz grün gekleidet sehen, so fällt uns nicht ein zu sagen, daß sie ein vielfarbiges Kleid an habe, wenn sie gleich in einem Lichte steht, wovon einige Stellen ein helles und schönes Grün, andre ein dunkleres haben, und noch andre so völlig im Schatten sind, daß man die Farbe gar nicht mehr unterscheiden kann. Wir urtheilen dieser großen Verschiedenheit der Farben ungeachtet, daß die Person durchaus mit einem einfarbigen, grünen Gewand bedekt sey. Diese ist die höchste Harmonie der Farben. Sie kann nur in den Gemälden erreicht werden, die aus einer Farbe gemahlt sind, grau in grau, oder roth in roth, welche Art zu mahlen die Welschen Chiaroscuro nennen. Wo man schon Gegenstände von vielerley eigenthümlichen oder Localfarben mahlt, da hat zwar diese

vollkommene Harmonie nicht statt: nichts desto weniger sieht man oft, daß solche Massen, der Mannigfaltigkeit der Localfarben ungeachtet, dem Auge nur als eine Masse von Farben in die Augen fallen; weil keine dieser Farben für sich das Auge besonders rühret, ob man sie gleich, wenn man sie besonders betrachten will, genau von den übrigen unterscheidet.

Die mehr oder weniger vollkommene Vereinigung aller Farben des Gemäldes in eine einzige Masse, macht das Maas der Harmonie der Farben aus. Die höchste Harmonie ist nur in dem Einfarbigen, das von einem einzigen Licht erleuchtet wird; und je näher die Empfindung des Vielfarbigen jenem Einfarbigen kommt, je vollkommener ist die Harmonie.

Man muß aber von der Harmonie der Farben eben das bemerken, was in der Harmonie der Töne statt hat. Obgleich nur der Unisonus die vollkommene Harmonie hat *), so ist er deswegen nicht die angenehmste Consonanz, sondern nur die vollste. Die Uebereinstimmung des Mannigfaltigen **) ist allemal angenehmer, als die noch vollkommnere Uebereinstimmung des Gleichartigen. Wenn also bey der Mannigfaltigkeit der Farben doch nur ein einziger Hauptbegriff von Farben erweckt wird, so ist die Harmonie noch reizender. Darin besteht eigentlich die Schönheit des Gemäldes, in so fern es nur durch die Farben rühret, und noch keine bedeutenden Formen zeigt.

Die Harmonie der Farben hängt von zwey Ursachen ab: von den Farben selbst, und von Licht und Schatten. An der guten Wahl der eigenthümlichen Farben, deren jede sich für die Stelle schickt, und daselbst

den

*) G. Einklang.

**) Concordia discors.

den Grad der Wirkung oder der Nährung des Auges habe, der ihr zukommt, ist das meiste gelegen. In jedem Gemälde ist etwas das Wesentliche; dahin muß das Auge gezogen werden. Also müssen die wesentlichen Theile durch ihre Farbe in dem Maaß hervorstechen, daß das Auge zuerst darauf geleitet werde. Aber es muß dabey nicht stehen bleiben; darum müssen die andern Theile in der Farbe nicht schnell abfallen, daß das Auge gleichsam einen Sprung darauf zu thun hätte, sondern allmählig durch sanfte Abänderungen in der Empfindung, wo das Mittel zum Uebergang von der einen zur andern noch empfindbar ist. Man kann in einer Masse sehr widerstehende Farben anbringen; aber sie müssen nicht neben emander stehen; sondern nach dem Grad des Dissonirens derselben müssen mehr oder weniger Mittelfarben, als Verbindungen dazwischen gesetzt seyn. Es würde unerräglich seyn, wenn man uns in der Musik von der lebhaftesten Freude plötzlich in finstere Traurigkeit führen wollte: wenn diese Abwechslung gefällig seyn soll, so muß die Freude allmählig in die vermischte Empfindung eines zärtlichen Vergnügens herübergelenkt werden, von welcher man wieder allmählig in sanfte, und endlich in strengere Traurigkeit geleitet werden kann, ohne irgendwo eine schnelle Veränderung zu empfinden. Auf eine ähnliche Weise muß der Mahler Localfarben von sehr ungleichartiger Wirkung durch alle sich dazwischen schickende Farben zu verbinden wissen, ohne die Harmonie zu verletzen.

Hiebey kommt das meiste auf die Feinheit seiner Empfindungen an. Sein Auge muß, wie das Auge eines Correggio, von sybaritischer Zärtlichkeit seyn, das auch von dem geringsten Mißlaut der Farben beleidigt wird. Aus der mehr oder

Zweyter Theil.

weniger vollkommenen Harmonie in den Werken des Mahlers läßt sich beynabe sein Gemüthscharakter bestimmen. Wer vorzüglich das Strenge, das stark Auffallende liebt, der wird es in diesem Theile der Kunst nicht hoch bringen; aber weiche zärtliche Seelen, die von der geringsten Kleinigkeit gerührt werden, sind aufgelegt, die größte Harmonie zu erreichen.

Von Licht und Schatten hängt ein großer Theil der Harmonie ab: denn schon dadurch allein kann ein Gemälde Harmonie bekommen. Die höchste Einheit der Masse, oder die höchste Harmonie findet sich nur auf der Kugel, die von einem einzigen Lichte beleuchtet wird. Das höchste Licht fällt auf einen Punkt, und von da aus, als dem Mittelpunkt, nimmt es allmählig durch völlig zusammenhängende Grade bis zum stärksten Schatten ab. Dieses ist das Muster, an dem sich der Mahler halten muß, um die vollkommene Harmonie in Licht und Schatten zu erreichen.

Doch ist dieses nur von einzelnen Massen zu verstehen; denn wo das Gemälde aus mehreren besteht, da kann die Harmonie den höchsten Grad nicht haben, weil sich die verschiedenen Gruppen von einander absondern müssen. In diesem Falle hat der Mahler größere Arbeit. Er muß in jeder Gruppe besonders, nach dem Grad der Stärke des ihr zukommenden Lichtes, auf die höchste Einheit oder Harmonie der Gruppe arbeiten, und noch überdem jeder Nebengruppe den Grad des Lichtes geben, der sie mit der Hauptgruppe auf das richtigste verbindet. Dieses allein erfordert schon ein langes Studium. Der angehende Mahler kann sich dieses dadurch erleichtern, daß er eine Zeitlang nur einfarbig oder grau in grau arbeitet. Allzulange aber muß er sich dabey auch nicht verweilen, weil er sonst in Absicht

N h

auf

auf die Behandlung der Farben zurüke bleiben könnte.

Der Maler muß aber eben so gut wissen die Harmonie zu unterbrechen; denn dadurch erhält er die vollkommene Haltung. Was sich nothwendig von dem Grund ablösen muß, kann nicht ganz mit ihm harmoniren. Ein Baum auf dem Vordergrund einer Landschaft thut eben dadurch seine Wirkung, daß er gegen die Luft und gegen den hintern Grund gehörig absticht. Also muß man nicht immer auf die höchste Harmonie arbeiten, weil sie oft das Ganze unkräftig machen würde.

Auch in der Zeichnung muß Harmonie seyn. Die Vermeidung des Ektigen und Spitzigen in den Umrissen, das Schlängelnde und Wellenförmige darin, macht eigentlich die Formen sanft und harmonisch. Mengs sagt von Correggio, daß er alle Ecken vermieden und seine Umriffe schlängelnd gemacht habe, und daß dieses vom Gefühl der Harmonie hergekommen sey. In den meisten antiken Formen zeigt sich dieses ebenfalls. Aber es ist nicht so zu verstehen, als wenn jeder Umriss den höchsten Grad des Sanften und Weichen haben müßte; denn dieses würde oft dem Ganzen die Kraft benehmen. Der Grad des Harmonischen in den Umrissen muß dem Charakter der Gegenstände selbst angemessen seyn. Die weibliche Gestalt erfordert eine vollkommene Harmonie, als die männliche, und einen ähnlichen Unterschied muß der Zeichner in jeder Art der Formen zu beobachten wissen.

Noch ist eine andre Harmonie der Zeichnung so nothwendig, daß sie nie kann übertrieben werden, weil sie allezeit den höchsten Grad haben sollte. Dieses ist die Harmonie der Theile, in so fern sie zum Charakter der Dinge gehören. Was dieses sagen wolle, kann am deutlichsten

am Portrait erklärt werden. Der Charakter einer Person zeigt sich nicht blos im Gesichte, sondern auch in der ganzen Haltung und Bewegung des Körpers: und im Gesichte zeigt er sich in allen Theilen zugleich. Der Mund lacht nicht allein, sondern auch die Augen, die Stirn und die Nase lachen; jeder Theil nach seiner Art. Die Uebereinstimmung oder Harmonie der Theile zum Ausdruck ein und eben desselben Charakters ist ein höchst wichtiger Theil der Zeichnung. Der Portraitmaler würde ein seltsames Werk machen, wenn er bey einem Eigen die Augen, bey einem andern die Nase, und bey einem dritten den Mund mahlen wollte, die Person aber, die er mahlt, bey jedem Eigen in einem besondern Gemüthszustand wäre; da würde die Harmonie der Zeichnung ganz wegfallen und das Werk müßte nothwendig schlecht werden.

Aus einem ähnlichen Grunde muß es der Harmonie der Zeichnung schädlich seyn, wenn der Künstler sein Werk nicht in einerley Gemüthsverfassung zeichnet. Wenn er einmal verdrüßlich und ein andermal fröhlich ist, so wird er auch in beiden Fällen seinem Werk einen Anstrich seiner Laune geben. Also dienet es sehr zur Harmonie der Zeichnung, wenn sie in einem Feuer und in einer Gemüthsfassung durchaus vollendet wird.

Die Harmonie der Rede wird im Artikel Wollklang in Betrachtung gezogen werden.



Von der Harmonie in der Malerey handeln, unter mehrern, de Piles im 20ten Kap. des 2ten Theils der *Elements de Peint.* S. 411. A. Ausgabe von 1767. und in der 2ten *Convers.* sur la *Peint.* S. 151. in dem *Recueil de div. ouv.*

ouvr. *Amst. Ausg. von 1767.* — *Watelet*, in den, *seiner Art de peindre, Poeme, vorgelegten reflex. S. 117. Amst. 1761. 12.* — *Mengs*, in den *lezioni di pittura* §. 5. *Op. B. 2. S. 262.* — Versuch einer Geich. der mahlerischen Harmonie überh. und der Farbenharmonie insbesondere . . . von *Joh. Leonh. Hofmann*, Halle 1786. 8. —

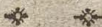
Harmonik.

(Musik.)

Sie ist ein Theil der theoretischen Musik, der die brauchbaren Töne und ihr Verhältniß gegen einander festsetzt. Wenn die Harmonik vollständig abgehandelt werden soll, so muß sie folgende Theile enthalten. Erstlich die Theorie des Klanges überhaupt, worüber der Artikel Klang nachzusehen ist. Zweitens die Festsetzung des Systems, oder der Reihe der Töne, die man in der Musik braucht; wovon in den Artikeln, System und Temperatur, gesprochen wird. Drittens muß sie aus dem gegebenen System die verschiedenen Töne und Tonarten bestimmen, auch die Intervalle, die in jeder Tonart vorkommen, genau anzeigen. Viertens müssen alle brauchbaren Accorde jeder Tonart angezeigt, und der Grad des Consonirens oder Dissonirens derselben richtig angegeben werden. Fünftens muß sie den Gebrauch und die Behandlung der Dissonanzen lehren; und endlich sechstens das, was bey der Modulation nothwendig zu beobachten ist, vortragen.

Es ist zu beklagen, daß dieser Theil der Theorie bis jetzt noch so unvollkommen vorgetragen ist. Man sieht aus den Werken der besten Tonsetzer, daß sie alles, was zur Harmonik gehört, sehr gut gewußt haben: aber sie begnügen sich insgemein ihre Wissenschaft bloß in der Anwendung zu zeigen, und scheinen ein Vergnügen daran zu haben, an-

dern die mühsame Arbeit zu machen, die Wissenschaft der Harmonie aus ihren Construktionen heraus zu ziehen. Dadurch wird das Studium der Harmonik erstaunlich mühsam, das ihr sehr leicht seyn würde, wenn Männer wie Händel, Bach oder Graun, so eifrig wie Rameau und einige andre seiner Landsleute gewesen wären, die Wissenschaft der Harmonik methodisch vorzutragen. In Deutschland fehlt es mehr, als irgendwo, an guten Werken über diesen Theil der Theorie.



(*) Dem, von H. S. beklagten Mangel an einem Werke über die Theorie der Harmonie in der deutschen Sprache ist durch das, zur Zeit der ersten Ausgabe des Sulzerschen Wörterbuches, noch nicht erschienene, bey dem Art. Harmonie angeführte Werk von Joh. Phil. Kirnberger, zum Theil wohl abgeholfen worden. Auch war ja damals schon *Sorgens* Werk erschienen, und *d'Alemberts* Werk übersezt. S. übrigens den Art. Harmonie.

Harmonische Theilung.

(Musik.)

Es ist schon anderswo *) erinnert worden, daß man in der Musik die größern Intervalle auf zweyerley Weise in kleinere theilen könne, entweder durch die arithmetische, oder durch die harmonische Theilung. Jene ist an ihrem Ort erklärt worden. Die Regel der harmonischen Theilung des Intervalls kann kurz vorgetragen werden. Wenn die Längen der einen Sayte a, der andern b, gesetzt wird: so ist die Länge der Sayte, die das harmonische Mittel zwischen beyden ausmacht $\frac{a+b}{2}$. Das ist, man multiplicirt die beyden Zahlen,

H h 2

*) Art. Arithmetische Theilung.

len, welche die Länge der beyden Sayten des Intervalls anzeigen, durch einander, nimmt die herauskommende Zahl doppelt, und dividirt dieselbe durch die Summe der beyden Zahlen; was dadurch herauskömmt, ist die Länge der mittlern Sayte.

Will man die Octave als C-c harmonisch theilen, so multiplicire man die Zahl der längern Sayte C, oder 2, durch die Zahl der kürzern c, oder 1. Das Product 2 nehme man doppelt, das ist 4. Dieses dividire man durch die Summe der beyden Zahlen $2 + 1$, oder durch 3: so bekömmt man $\frac{4}{3}$ oder $1\frac{1}{3}$; und dieses ist die Länge der Sayte, deren Ton das harmonische Mittel zwischen zwey um eine Octave aus einander stehenden Tönen ausmacht. Die drey Zahlen 2, $1\frac{1}{3}$, 1, oder 6, 4, 3, machen eine harmonische Progression aus, und die mittlere Sayte macht gegen die tiefere eine Quinte und gegen die höhere eine Quarte.

Hieraus sieht man, wie es zu verstehen sey, wenn die ältern Tonlehrer sagen, die harmonische Theilung der Octave gebe die Quinte unten und die Quarte oben. Nämlich der dazwischen gesetzte Ton ist die Quinte des untern, und der obere oder höhere Ton macht gegen den dazwischen gesetzten eine Quarte.

Theilt man die Quinte harmonisch, in welcher die untere Sayte 3, die obere 2, so bekömmt man für die mittlere $1\frac{2}{3}$ oder $2\frac{2}{3}$; welches gegen die untere Sayte eine große Terz ausmacht, da die obere gegen den neuen Ton die kleine Terz macht. Theilet man die große Terz harmonisch, welches geschieht, wenn man zwischen 5 und 4 die harmonische Mittelzahl $\frac{8}{3}$ oder $4\frac{2}{3}$ nimmt, so bekömmt man durch das Intervall des großen Tones $\frac{8}{3}$, und oben das Intervall des kleinen $\frac{4}{3}$.

Es läßt sich hieraus nachmahen, daß die in dem heutigen diatonischen System vorkommenden Intervalle des großen und kleinen Tones, der großen und der kleinen Terz, aus dieser Theilung der Intervalle in das System gekommen seyen. Diese beyden Terzen waren den Alten unbekannt.

Harpeggio.

(Ruff.)

So nennt man das Anschlagen der Harmonie oder des Accords, wenn die dazu gehörigen Töne nicht zugleich, sondern nach einander, aber doch schnell hinter einander angegeben werden. Es ist ohne Zweifel von den Geigeninstrumenten entstanden, obgleich der Name anzudeuten scheint, daß es seinen Ursprung von der Harpfe habe.

Auf einem Geigeninstrument kann man nicht wol mehr, als zwey Töne zugleich hören lassen. Wenn also eine Bassgeige nicht bloß den Bass, sondern die ganze Harmonie zur Begleitung angeben soll, so muß sie es durch Harpeggiren thun.

Da man gefunden hat, daß das Harpeggio bisweilen von angenehmer Wirkung ist, so hat man es auch da, wo es nicht nothwendig wäre, nämlich auf dem Clavier und Orgeln eingeführt. Es kann auch da, wo die Harmonie nicht deutlich genug seyn möchte, von guter Wirkung seyn. Aber durch das unzeitige Harpeggiren kann auch die Melodie verdunkelt werden. Der Begleiter muß sehr genau darauf Acht haben, daß er der Melodie von ihrer hervorstechenden Kraft nichts benehme; also kann er diese Manier nur da anbringen, wo die Harmonie die vorzüglichste Wirkung hat. Man macht auch ganze Stücke, oder doch lange Passagen harpeggirend. Einige nennen sie Harpeggiaturen. Davon

Davon handelt Heinichen weitläufig *).

Hart.

(Schöne Künste.)

Man braucht dieses Wort verschiedentlich in der Sprache der Kunst, um gewisse Fehler damit auszudrücken. Ueberhaupt scheint es den Mangel der völligen Verbindung zwischen zwey auf einander folgenden Vorfstellungen auszudrücken. Was das Rauhe oder Holprige eines Weges macht, das verursacht das Harte in allen Arten der Vorfstellungen. Es ist also das Gegentheil des Sanften, in dem alles ohne die geringste Unterbrechung, ohne den kleinsten Sprung, zusammenhängt. Hart wird die Vorfstellung durch wiederholte kleine Unterbrechungen, da man die auf einander folgenden Begriffe gleichsam an einander zwingen muß. So ist ein Wort dem Klange nach hart, wenn es aus Buchstaben besteht, die eine plötzliche und etwas schwere Veränderung der Gliedmaßen der Aussprache erfordern, und sanft oder weich, wenn diese Veränderung leicht und zusammenhängend ist. Es ist aber nöthig, daß der Begriff des Harten für die verschiedenen Zweige der Kunst besonders entwickelt werde.

Die Töne können auf mehr als einerley Weise hart seyn. Ein Wort wird durch Zusammenstellung solcher Buchstaben hart, die nicht an einander passen, wovon man in dem Worte Hart selbst ein Beyspiel hat, da die Buchstaben r und t diese Härte verursachen. Es ist nicht möglich durch eine sanfte oder allmähliche Veränderung in der Bewegung der Zunge von r unmittelbar auf t zu kommen; der Uebergang geschieht plötzlich, und dadurch wird die Aussprache hart.

*) In seiner Anweisung zum Generalbass im 31 u. ff. ss. d. VI Cap.

Man empfindet hier, wie bey allen plötzlichen Veränderungen, den Mangel des Zusammenhanges; denn diejenigen, die nicht gewohnt sind ein solches Wort auszusprechen, sehen allemal ein mehr oder weniger merkliches stummes e dazwischen, als wenn man Haret geschrieben hätte. Wo dergleichen gezwungene und plötzliche Veränderungen der Gliedmaßen der Sprache oft vorkommen, da wird der Ton der Rede hart; hingegen ist sie weich, wo die Buchstaben gleichsam in einander fließen, so daß der Gang der Rede etwas stätiges hat.

Eine andre Ursache der Härte entsteht aus einigen Fehlern gegen die Prosodie, da man die Wörter ihrem natürlichen Klange zuwider in das Metrum bringet. Denn da muß man sich schnell zwingen das Kürzere länger, und das Tiefere höher auszusprechen, als man würde gethan haben, wenn man dem gewöhnlichen Gange der Sprache, den man, noch ehe die Wörter ausgesprochen werden, fühlt, würde gefolget seyn.

In der Musik entsteht das Hart aus dem Unharmonischen der Töne, es sey daß sie zugleich, oder hinter einander gehört werden. Die unharmonischen Fortschreitungen, wovon anderswo gesprochen worden *), sind hart, weil die Kehle plötzlich sich, gegen den natürlichen Zusammenhang der Bewegung, bilden muß. In der Harmonie sind unvorbereitete und unaufgelöste, auch sonst alle die gewöhnlichen Verhältnisse überschreitende Dissonanzen hart, weil auch da das Gehör gegen die Erwartung eine plötzliche Veränderung empfindet. So ist auch die Modulation hart, wenn die Uebergänge von einem Ton in einen andern, ohne Veranstaltungen geschehen, die den

H b 3

*) Fortschreitung: Unharmonisch.

genauen Zusammenhang zwischen die Töne bringen.

In den zeichnenden Künsten, besonders in der Mahlerey, entsteht das Harte vornehmlich aus dem Mangel der Harmonie *). sowol in Farben, als in Zeichnung. Selbst da, wo ein Gegenstand gegen die andern nothwendig abstechen muß, wo folglich keine völlige Harmonie statt haben kann, entsteht eine Härte, wenn dieses Abstechen zu plötzlich oder zu stark ist. Der Mahler setzet in den verschiedenen Gründen des Gemähltes Gegenstände neben einander, die durch ihr Abstechen die Haltung und die verhältnißmäßige Entfernung der Gründe bewirken sollen. Aber dieses Abstechen kann zu stark und übertrieben seyn; alsdann wird das Gemählde hart.

Je entfernter ein Gegenstand ist, je unbestimmter oder ungewisser werden die Umrisse, die seine Form bestimmen, und diese Ungewißheit be trifft auch die Farben, die Lichte und die Schatten. Wenn der Mahler diese Dinge genauer bezeichnet, als die Entfernung es verträgt, so wird er hart. Durch genaue Beobachtung dessen, was zur Haltung und zur Harmonie gehöret, wird das Harte vermieden. Es kommt hiebey ungemein viel auf die Stärke des Lichts an: bey ganz starkem Lichte wird alles härter und bey gedämpf tem Lichte weicher. Am schweresten ist es alle, das Harte bey starkem Lichte zu vermeiden, weil sich da die Schatten hart abschneiden. Ohne die höchste Nothwendigkeit muß der Mahler keinen Gegenstand wählen, der bey hellem Himmel von der Sonne beleuchtet wird, und ein gedämpf tes Licht ist überhaupt dem strengen allezeit vorzuziehen.

Auch in Vorstellungen, die nicht in die Sinnen fallen, kann das Harte vorkommen. Man nennet eine

Metapher hart, wenn das Bild schwer an das Gegenbild paßt. Homer schreibt der Cicada *ὄτα λειριόεσσον*, einen Lilienton zu *). Dieses scheint uns hart, weil wir den Zusammenhang zwischen dem Bild und dem Gegenbild schwerlich entdecken. Diejenigen aber, denen das Wort *λειριόεσσον* in der metaphorischen Bedeutung lieblich, geläufig war, fanden keine Härte in der Homerischen Metapher.

Das Harte muß nicht nur befreyen vermieden werden, weil es die Werke der Kunst unangenehm, und die Vorstellungen holperig macht; sondern noch mehr darum, weil es überhaupt den Eindruck schwächt. Wenn ein Gegenstand seine volle Kraft auf das Gemüth haben soll, so leidet die Aufmerksamkeit auch nicht die geringste Zerstreuung; die Wirksamkeit der Seele muß ganz und vollständig auf ihm vereinigt seyn; denn durch die Zerstreuung der Gedanken wird der Eindruck sehr merklich geschwächt. Wenn wir uns an das Harte stoßen, so wird ein Theil der Aufmerksamkeit von der innern Natur des Gegenstandes auf sein Aeußerliches gerichtet, und dadurch verlieret er einen Theil seiner Kraft. Ein Werk der Kunst wirkt nur alsdenn alles, was es wirken kann, wenn wir es so völlig allein gegenwärtig haben, wie ein in Gedanken vertiefter Mensch, der von dem, was um ihn ist, nichts sieht und hört, seine Gedanken gegenwärtig hat. Eine sanft fließende und wolklingende Rede wieget das Ohr in einen leichten Schlaf ein, der alle Zerstreuung hemmet, und alsdenn ist die Aufmerksamkeit bloß auf die Gedanken gerichtet. So bald die Rede hart oder holperig wird, so wacht das Ohr auf, hört mehr auf den bloßen Klang, als auf den Sinn der

*) G. Harmonie in der Mahlerey.

*) II. γ. 152.

der Worte, und dadurch wird der Eindruck geschwächt. Und so geht es auch in andern Fällen. Wenn man also dem Künstler die äußerste Sorgfalt empfiehlt, auch die geringsten Flecken auszuwischen, so geschieht es nicht aus Wollust, oder darum, daß wir gerne das höchste Vergnügen daran haben wollen: sondern aus einer höhern Absicht, damit wir die Kraft des Werks ganz empfinden. Dieses wird verständlicher werden, wenn man hier die Anmerkungen wiederholt, die an einem andern Orte von der Einförmigkeit sind gemacht worden *).

Hauptgesims.

(Baukunst.)

Dieses Wort wird oft in der Bedeutung genommen, die wir dem Wort Gebälk gegeben haben **), ob es gleich in dem genauesten Sinn bloß von dem obersten Theil desselben, oder dem Kranz sollte gebraucht werden. Denn ein Gesims ist allemal etwas hervorstehendes, das zur Bedekung und zur Begrenzung dient; folglich ist das Hauptgesims das Gesims des ganzen Gebäudes, zum Unterschied der kleinern Gesimse, die über einzelnen Theilen desselben stehen.

Die Hauptgesimse werden auf dreierley Art gemacht: 1. als vollständige Gebälke, mit Unterbalken, Fries und Kranz; 2. mit bloßem Unterbalken und Kranz, ohne Fries, welches französisch *corniche architecturée* genannt wird, oder mit bloßem Fries und Kranz ohne Unterbalken; 3. ohne Unterbalken und Fries mit einem bloßen Kranz. Die erste Art ist also ein wirkliches Gebälk. Die zweyte Art muß nie gebraucht werden, wo Säulen oder

Unterbalken, als der Fries, ganz wesentliche Theile sind *). Aber an gemeinen Häusern, wo weder Säulen noch Pilaster sind, wird der Unterbalken natürlicher Weise, als etwas, wozu kein Grund vorhanden ist, weggelassen. In ganz gemeinen Häusern kann die dritte Art gebraucht werden; alsdenn wird das Hauptgesims bloß ein Kranz, wodurch das ganze Gebäude sein oberes Ende bekommt **).

Hauptnote.

(Musik.)

So nennt man insgemein in den obern Stimmen von mehrern, zu einem Grundton angeschlagenen, Noten, diejenigen, welche wirklich zum Accord des Baßtons gehören und die Harmonie bestimmen, um sie von den bloß durchgehenden zu unterscheiden: im Baß sind es diejenigen, auf welche bey der Begleitung eine besondere Harmonie angeschlagen wird. In diesem Sinn ist jede Note, die nicht durchgehend ist †), eine Hauptnote. Man kann aber auch in der Melodie von mehrern hinter einander folgenden, und in der Harmonie von mehrern zugleich anzuschlagenden Noten, diejenigen die Hauptnoten nennen, welche die vornehmsten sind, die dem Gesang oder der Harmonie den größten Nachdruck geben, da die andern entweder bloß zur Ausfüllung, oder zur Zierlichkeit dienen. In der Melodie sind die Noten, worauf der Accent liegt, und die auf die guten Zeiten des Takts kommen, Hauptnoten, die mit mehr Nachdruck müssen angeschlagen werden, als die andern. Es ist eine wesentliche Regel für den guten Vortrag des Gesanges, daß die Hauptnoten

H h 4

*) S. Gebälk.

**) S. Ganz; Ende.

†) S. Durchgang.

*) S. Einförmigkeit.

**) S. Gebälk.

noten der Melodie gegen die andern gehörig abstecken, und durch Zierathen nicht verdunkelt werden müssen.

In der Harmonie ist von den verschiedenen zum Accord gehörigen Tönen der obern Stimmen, der der vornehmste, der die Harmonie hauptsächlich bestimmt, und er liegt insgemein in der Hauptstimme, die den Gesang hat, oder, wenn mehrere Hauptstimmen sind, insgemein in der obersten Stimme. Auf die Note, die diesen Ton bezeichnet, muß der Begleiter genau Acht haben, damit er sie in der Begleitung niemals verdunkelt. Es kommen hiebei sehr vielerley Fälle vor, wozu eine feine Beurtheilung nöthig ist. Darüber kann der Begleiter in Hrn. Bachs zweyten Theil der Anleitung zur wahren Kunst das Clavier zu spielen den besten Unterricht finden.

Hauptsatz.

(Musik.)

Ist in einem Tonstück eine Periode, welche den Ausdruck und das ganze Wesen der Melodie in sich begreift, und nicht nur gleich anfangs vorkommt, sondern durch das ganze Tonstück oft, in verschiedenen Tönen, und mit verschiedenen Veränderungen, wiederholt wird. Der Hauptsatz wird insgemein das Thema genannt; und Mattheson vergleicht ihn nicht ganz unrecht mit dem Text einer Predigt, der in wenig Worten das enthalten muß, was in der Abhandlung ausführlicher entwickelt wird.

Die Musik ist eigentlich die Sprache der Empfindung, deren Ausdruck allezeit kurz ist, weil die Empfindung an sich selbst etwas einfaches ist, das sich durch wenig Aeußerungen an den Tag legt. Deswegen kann ein sehr kurzer melodischer Satz von zwey, drey oder vier Tacten eine

Empfindung so bestimmt und richtig ausdrücken, daß der Zuhörer ganz genau den Gemüthszustand der singenden Person daraus erkennt. Wenn also ein Tonstück nichts anders zur Absicht hätte, als eine Empfindung bestimmt an den Tag zu legen, so wäre ein solcher kurzer Satz, wenn er glücklich ausgedacht wäre, dazu hinlänglich. Aber dieses ist nicht die Absicht der Musik; sie soll dienen den Zuhörer eine Zeitlang in demselben Gemüthszustande zu unterhalten. Dieses kann durch bloße Wiederholung desselben Satzes, so fürtrefflich er sonst ist, nicht geschehen, weil die Wiederholung derselben Sache langweilig ist und die Aufmerksamkeit gleich zu Boden schlägt. Also mußte man eine Art des Gesanges erfinden, in welchem ein und eben dieselbe Empfindung, mit gehöriger Abwechslung und in verschiedenen Modificationen, so oft konnte wiederholt werden, bis sie den gehörigen Eindruck gemacht haben würde.

Daher ist die Form der meisten in der heutigen Musik üblichen Tonstücke entstanden, der Concerte, der Symphonien, Arien, Duette, Trio, Fugen u. a. Sie kommen alle darin überein, daß in einem Haupttheile nur eine kurze, dem Ausdruck der Empfindung angemessene Periode, als der Hauptsatz zum Grund gelegt wird; daß dieser Hauptsatz durch kleinere Zwischengedanken, die sich zu ihm schliessen, unterstützt, oder auch unterbrochen wird: daß der Hauptsatz mit diesen Zwischengedanken in verschiedenen Harmonien und Tonarten, und auch mit kleinen melodischen Veränderungen, die dem Hauptausdruck angemessen sind, so oft wiederholt wird, bis das Gemüth des Zuhörers hinlänglich von der Empfindung eingenommen ist, und dieselbe gleichsam von allen Seiten her bekommen hat.

Bei allen diesen Stücken macht der Hauptsatz immer das Wesentlichste der ganzen Sache aus: seine Erfindung ist das Werk des Genies; die Ausführung aber ein Werk des Geschmacks und der Kunst. Ist der Tonsetzer in dem Hauptsatz nicht glücklich gewesen, so kann er, wenn er sonst die Kunst wohl versteht, ein sehr regelmäßiges und sehr künstliches, auch vollkommen wolklingendes Stück machen; aber es wird ihm an der wahren Kraft, dauerhafte Empfindungen zu erwecken, fehlen.

Die vornehmste Eigenschaft des Hauptsatzes ist eine hinlängliche Deutlichkeit oder Verständlichkeit des Ausdrucks, so daß der, welcher den Hauptsatz gehört hat, ohne Ungewissenheit sogleich diese Sprache des Herzens verstehe, oder sich in die Empfindung dessen, der singet, setzen könne. Ist die Empfindung nicht völlig bestimmt und verständlich, so kann das Stück nie ein ganz vollkommenes Tonstück werden, wenn es auch von dem ersten Tonsetzer der Welt ausgeführt würde. Diese Verständlichkeit hängt sowohl von dem Gesang oder der melodischen Fortschreitung, als von der Bewegung und dem Takt ab, und ist, wie gesagt, gänzlich das Werk des Genies, zu dessen Erfindung keine Regel kann gegeben werden.

Indessen ist das Genie allein nicht hinreichend dem Hauptsatz alle Vollkommenheit zu geben, auch die Kunst muß das Ihrige dabey thun; denn alle Eigenschaften, die nicht unmittelbar zum Verstand des Ausdrucks gehören, hängen eigentlich von der Kunst ab. Der Hauptsatz muß eine gewisse Länge haben: ist er zu kurz, so verträgt er die nöthigen Veränderungen und die zu den Wiederholungen erforderliche Mannigfaltigkeit der Wendungen nicht; ist er zu lang, so bleibt er im Ganzen nicht deutlich genug im Gedächtniß. Er kann

also in geschwinde Bewegung nicht wol unter zwey, und in langsamer Bewegung nicht wol über vier Takte seyn. Hat der Tonsetzer einen Gedanken von sehr verständlichem Ausdruck gefunden, so muß er ihn, in Absicht auf die Länge, die gehörige Ausdehnung oder Einschränkung zu geben wissen. Bey längern Hauptsätzen, die aus mehreren kleinen Einschnitten bestehen, muß er sehr sorgfältig seyn, den genauesten Zusammenhang darin zu beobachten, damit der Hauptsatz eine wahre Einheit habe und nicht aus zwey andern zusammengesetzt sey; man muß keinen Schluß darin fühlen, bis er ganz vorgezogen ist. Hierzu gehört also Kunst und Ueberlegung.

Ferner müssen schon in dem Hauptsatz die Gelegenheiten liegen, die kleinen Zwischensätze anzubringen, wodurch die schönste Abwechslung im Gesang erhalten wird. Diese Zwischensätze kommen insgemein auf die kleinen Ruhepunkte, oder auf etwas anhaltende Töne des Hauptsatzes, und müssen die Empfindung näher und genauer bezeichnen. Darum muß der Hauptsatz die Empfindung nur im Ganzen und überhaupt schildern und Gelegenheit geben, daß die feinere Auszeichnung konnte dazwischen gesetzt werden, und daß dieses mit der gehörigen Abwechslung geschehen könne, ohne daß die Einheit des Rhythmus das geringste dabey leide.

Diese Zwischensätze treten bisweilen erst am Ende des Hauptsatzes ein. Also gehört auch da Kunst dazu, daß bey den hernach folgenden Wiederholungen alles in eine natürliche und leichte Verbindung konnte gebracht werden.

Wer blos für Instrumente setzt, findet hierin weniger Schwierigkeit, als wo über einen Text componirt wird. Denn hier muß alles, die Bewegung und die Länge des Satzes, die klei-

nen Einschnitte oder Ruhepunkte, genau mit der Versart übereinstimmen, welches oft nicht geringe Schwierigkeiten macht.

Man sieht hieraus, daß außer dem natürlichen Genie viel Geschmak, Kunst und Erfahrung zur Erfindung und Behandlung des Hauptsatzes erforderlich werde. Es ist deswegen ein großer Mangel in der Theorie der Musik, daß man so gar wenig über diese wichtige Materie angemerkt findet. Man muß darum auch hierin, wie in verschiedenen andern Dingen, dem guten Mattheson Dant wissen, daß er darüber wenigstens einen Versuch gemacht hat^{*)}; ob er gleich nicht der Mann war, diese Materie nach Verdienst abzuhandeln. Es würde von großem Nutzen seyn, wenn ein feiner Kenner aus den Tonstücken der größten Meister die schönsten Hauptsätze auffuchen, und darin das, was der Kunst und dem Geschmak zugehört, anzeigen und entwickeln würde. Denn in Sachen, worüber man keine bestimmte Regeln geben kann, dienen vollkommene Beyspiele anstatt der Regeln.



(*) Zu diesem Artikel gehört: die Sitze der musikalischen Hauptsätze in einer harten und weichen Tonart, und wie man damit fortschreitet und ausweicht, in zwei Tabellen entworfen, erklärt, und mit Exempeln erläutert von G. Frdr. Lingke, Leipz. 1766, 4. —

Hauptton.

(Musik.)

Ist in längern Tonstücken, in welchen der Gesang durch verschiedene

^{*)} In seinem vollkommenen Capellmeister, wo er im II Theil in einem elgsenen Abschnitte von der melodischen Erfindung handelt. Man wird darin unter viel pedantischem Zeug manche sehr gute und auch einige wichtige Anmerkungen antreffen.

Töne hindurch geführt wird, derjenige Ton, der vorzüglich darin herrscht, und in welchem das Stück anfängt und sich auch endiget. Es ist anderswo^{*)} gezeigt worden, daß jeder Ton seinen Charakter habe, und daß ein geübter Setzer nach dem Affekt oder nach dem Charakter, den das Stück haben soll, den Ton wählen müsse, der sich dazu am vorzüglichsten schickt.

Von diesem Hauptton muß das Gehör gleich anfangs eingenommen werden, und erst, wenn dieses geschehen ist, wird der Gesang durch eine gute Modulation allmählig in andre Töne herüber geführt, die man Nebentöne nennen kann, zuletzt aber wieder in den Hauptton zurückgebracht, in welchem das ganze Stück geschlossen wird.

Es ist eine nothwendige Regel der guten Modulation, daß der Hauptton nicht ganz aus dem Gehör komme, oder, wenn es geschieht, daß das Gefühl desselben von Zeit zu Zeit wieder erneuert werde. Denn da ein Tonstück durchaus denselben Charakter behalten muß, zu dessen Bezeichnung der Hauptton das Einzige beiträgt, so könnte diese Einheit des Charakters nicht erhalten werden, wenn dieser Ton aus dem Gehör ganz ausgelöscht würde. Man mag also in der Modulation ausschweifen, so weit man will, so muß man immer von Zeit zu Zeit den Hauptton wieder berühren, damit bey der Mannigfaltigkeit, die durch die Modulation entsteht, die Einheit beybehalten werde. Wolte man ein Stück so setzen, daß man sich in jedem neuen Ton, dahin man ausgewichen ist, eben so lange aufhielte, als anfänglich in dem Hauptton geschehen ist, so würde eigentlich das ganze Stück gar keinen Hauptton haben. Daher sind die vornehmsten

Regeln

^{*)} G. Ton.

Regeln der Modulation entstanden, insonderheit diejenigen, die bestimmen, wie lange man sich in jedem Ton, dahin man ausgewichen ist, nach dem Grade seiner Verwandtschaft mit dem Hauptton, aufhalten könne, und diejenigen, welche das Ausweichen aus Rebetönen betreffen, welche Regeln an einem andern Orte angezeigt worden sind *).

Es geschieht zwar bisweilen in ganz langen Stücken, daß man einen Ton, in welchen man von dem Hauptton ausgewichen ist, auch wieder als den Hauptton ansieht; und durch dieses Mittel kann man schnell auf sehr entfernte Töne kommen, wie an einem andern Orte deutlich gezeigt wird **). Dieses geschieht aber nur auf eine kurze Zeit und gleichsam im Vorübergehen. Wenn man also von der Modulation die Regel antrifft, daß in gewissen Fällen ein Rebeton an die Stelle des Haupttones soll gesetzt werden, so ist dieses nicht so zu verstehen, als wenn man nun von diesem Ton aus die Modulation eben so wieder ausführen solle, wie es von dem Hauptton aus geschehen ist; sondern diese Regel dienet blos dazu, daß man den Weg finde, schnell auf Harmonien zu kommen, die dem Hauptton völlig fremd sind. Dabey aber hat man immer die Vorsicht nöthig, daß man eben so schnell von solchen fremden Harmonien wieder gegen den Hauptton zurück kehre.

H a u s.

Ein Gebäude, welches zur Wohnung einer Privatfamilie bestimmt ist, und insgemein ein Wohnhaus genannt wird. Es ist von dem Palast darin unterschieden, daß es kleiner, weniger prächtig ist, und keines besondern Charakters bedarf.

*) S. Art. Ausweichung I Th. S. 285. f.

**) S. Art. Modulation.

Diesjenigen, die über die Baukunst schreiben, versäumen insgemein am meisten, von dem Bau guter Wohnhäuser nöthigen Unterricht zu geben, indem sie hauptsächlich ihr Augenmerk auf Palläste und öffentliche Gebäude richten. Wir wollen einem angehenden Baumeister durch die hier zu machenden Anmerkungen Gelegenheit geben, seine Aufmerksamkeit zu vollkommener Einrichtung der Wohnhäuser zu schärfen.

Damit er die Bequemlichkeit, Annehmlichkeit und das gute Aussehen des Hauses zugleich erreiche, muß er allemal folgende Dinge in reise Ueberlegung nehmen. Zuerst den Stand und die Lebensart dessen, der bauen will; weil die Erfindung und Anordnung des Hauses lediglich davon abhängt. Bey dieser Ueberlegung setze er fest, wie viel Platz jede Classe der Bewohner des Hauses nöthig hat: der Herr des Hauses, seine Gemahlin, seine Kinder, die Bedienten des Hauses. Dieses bestimmt also die Menge und Größe der Zimmer. Ferner muß ihm die Erwägung oben gedachter Umstände die Richtschnur zur Anordnung oder Vertheilung der Zimmer an die Hand geben; denn aus dem Zustand der Familie muß er beurtheilen, wie fern die Absonderung oder nähere Verbindung der Zimmer nothwendig ist. Wo z. E. viel Bediente in einem Hause sind, die unter der Aufsicht eines Haushofmeisters stehen, da werden die Wohnungen derselben abgesondert; und für wenig Bediente, die der Herrschaft beständig zur Hand seyn müssen, werden einige kleine Zimmer nahe an den herrschaftlichen angelegt. Sind in dem Hause nur wenige einzelne Bediente unter der unmittelbaren Aufsicht der Herrschaft, so erfordert dieses schon eine andre Einrichtung. Eben so muß der Herr des Hauses, nach Beschaffenheit seiner Geschäfte, oder seiner Lebensart, außer

außer seinem eigentlichen Wohnzimmers mehr oder weniger andre Zimmer haben, und dieselben müssen von den Zimmern der Frauen des Hauses entweder abgesondert, oder mit denselben verbunden seyn. Auf gleiche Weise muß er jeden besondern Umstand aus dem, was dem Stand und der Lebensart des Eigenthümers zukommt, genau überlegen. Wenn er nicht auf einmal alles, was dazu gehört, deutlich vor Augen hat, so ist es nicht möglich, den künftigen Bewohnern des Hauses alle Bequemlichkeiten zu verschaffen. Denn der Baumeister, der sich bloß überhaupt vorsetzt, ein gutes Haus von einer gewissen Anzahl Zimmern zu bauen, und dem Besitzer hernach zu überlassen, wie er sich darin einrichten will, wird nie etwas vollkommenes herausbringen. Die Einrichtung muß vorher genau auf die Umstände und die Bedürfnisse der künftigen Bewohner desselben abgepaßt werden, und bey der ersten Anlage, muß bey jedem einzeln Theile der künftige Gebrauch desselben schon ausgemacht seyn. Zum wenigsten ist dieses die einzige Art etwas Vollkommenes zu machen. Darum muß ein Baumeister nicht bloß das, was seiner Kunst eigen ist, verstehen, sondern überhaupt ein Mann von Verstand und reifer Beurtheilung seyn, der zugleich die Welt und die Lebensart aller Menschen, von welchem Stande sie seyn, genau kennt. Ein unverständiger, oder ein leichtsinniger und ausschweifender Baumeister kann Gelegenheit zu mancher Unordnung in der Lebensart geben, und ein ganz vernünftiger hingegen kann viel zu einer vernünftigen und ordentlichen Lebensart beitragen. Es gehört also mehr dazu, als die Säulenordnungen, oder eine regelmäßige Fassade zeichnen zu können. Wo es irgend angeht, so thut man wol, wenn die Häuser, deren

künftige Besitzer ihres Vermögens halber auf die vornehmsten Gemächlichkeiten des Lebens sehen, so angelegt werden, daß der erste Boden 3 bis 4 Fuß über die Erde zu liegen kommt, wodurch man, außer guten hellen Kellern, schöne halb unterirdische Kammern und Küchen zum Gebrauch der Hauswirtschaft bekommen.

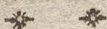
Die Tiefe solcher Häuser wird am besten von 48 bis 56 Fuß genommen, damit die Hauptzimmer eine ansehnliche Tiefe bekommen, und in andern Zimmern Alcoben, und wo Licht von den Seiten zu haben ist, kleine Kammern für Bediente, die man zur Hand haben will, und für andre Bequemlichkeiten, können angebracht werden. Auch giebt dieses in etwas großen Häusern zu Nebentreppen die schönste Gelegenheit. Die meisten neuern Häuser in Berlin haben den Fehler, daß sie nicht tief genug sind, indem sie nur 44 bis 45 Fuß haben, einige gar noch weniger.

Häuser, die nur für eine Familie gebauet werden, und dabey eine hübschliche Breite haben, bekommen das beste Ansehen, wenn sie einen hohen Fuß von 5 bis 6 Schuten, hernach eine Ordnung von Pilastern oder Säulen, mit einem Hauptstot und einer Attique darüber haben.

Bey der merklichen Erhöhung des untersten Bodens über der Erde zeigt sich oft die Schwierigkeit wegen der Einfahrt durch das Haus in den Hof. Denn wo man nicht etwa eine Seite frey hat, an welcher die Durchfahrt kann angelegt werden, so bleibt kein anderes Mittel übrig, als dieselbe auf der rechten oder linken Seite der Fassade anzubringen, wodurch aber meistens sehr gegen die Symmetrie angestoßen wird, wie man in Berlin sehr häufig sehen kann.

Die

Die gute oder schlechte Bauart gemeiner Wohnhäuser in einer Stadt kann einen merklichen Einfluß auf den Charakter und die Denkungsart der Einwohner haben, und das, was wir im Artikel Baukunst überhaupt angemerkt haben, kann auf die Wohnhäuser insbesondere angewendet werden. Es ist nicht unter der Würde eines Regenten dafür zu sorgen, daß auch der gemeine Mann ordentlich und bequem wohne, und von außen, wenn er durch die Straßen geht, nichts sehe, das einen offenkundigen Mangel an Ueberlegung anzeige, oder das die Vorstellungen von Unordnung und Unverstand so geläufig mache, daß man sich, weil sie gar zu oft vorkommen, zuletzt daran gewöhne, und sie nicht mehr beleidigend finde.



Die von der Bauart der Wohnhäuser handelnden Werke sind, bey dem Art. Baukunst, zu finden. —

H e l d.

(Dichtkunst.)

Die Hauptperson des Heldendichtes, wie Achilles in der Ilias, Ulysses in der Odyssee, Aeneas in der Aeneis. Man braucht aber dasselbe Wort etwas uneigentlich auch von der Hauptperson im Drama. Der Held ist also der, welcher in der Handlung die Hauptrolle hat, auf den das meiste ankommt und der alles belebt, der sowol an der Handlung, als am Ausgang derselben das größte Interesse hat.

Darum muß der Held des Stücks eine wichtige Person seyn, deren Gemüthscharakter sich auf eine merkwürdige Art äußert; und damit die Aufmerksamkeit gleich vom Anfang des Gedichts gereizt werde, ist es gut, wenn er eine in der Geschichte berühmte Person ist, von deren Cha-

rakter uns die Hauptzüge schon bekannt genug sind. Wäre dieses nicht, so würde der Dichter Mühe haben, ihn gleich vom Anfang in dem gehörigen Lichte zu zeigen. Einige Kunststrichter haben anmerken wollen, daß vollkommen tugendhafte Personen sich nicht schicken, Helden der Epopöe oder des Drama zu seyn. Lord Shaftesbury behauptet so gar, daß ein solcher Held für die Poesie das größte Ungeheuer wäre *). Man muß sich aber durch das Ansehen dieses scharfsinnigen Mannes nicht verführen lassen. Warum sollte der sterbende Sokrates (und wo ist wohl jemals ein vollkommenerer Mann, als dieser gewesen!) als Held des Trauerspiels eine ungeheure Figur machen? Und wem ist Leonidas in Grovers Epopöe, oder Cidrus in dem Trauerspiel des Koenigs, als ein Ungeheuer vorgekommen? Oder wer wird sagen dürfen, daß der Prometheus beym Aeschylus eine abgeschmackte Person sey? Für einen so feinen Kenner, als der Lord unstreitig war, war es nicht genug überlegt, zu behaupten, Homer habe aus Wahl und gutem Vorbedacht seine Helden nicht ganz tugendhaft gemacht. Denn an das, was unsre Moralisten Tugend nennen, hat Homer gewiß nicht gedacht, folglich konnte er auch nicht aus Ueberlegung die vollkommene Tugend verworfen haben.

Seneka hat den kühnen Gedanken gehabt, daß ein vollkommen tugendhafter, dabey standhaft leidender Mann, selbst für die Götter ein erhabener Gegenstand sey. Wenn dieses auch übertrieben ist, so können doch Menschen einen solchen Mann groß und interessant finden, und also ein großes Vergnügen daran haben, ihn handeln zu sehen. Ist es denn eben so nothwendig, daß man in

der

*) Charakteristiks T. III. S. 262.

der Epopöe, oder im Trauerspiel, immer durch die Heftigkeit der Leidenschaften erschüttert werde? Und rühret die Großmuth und eine herrschende Größe der Seele weniger, als Jorn, oder Wuth, oder Verzweiflung?

Aber so viel ist gewiß, daß es unendlich schwerer ist einen vollkommen tugendhaften Helden auf einer so interessanten Seite zu zeigen, als einen durch heftige Leidenschaften aufgebrachten; so wie ein Zeichner viel leichter den Ausbruch großer Leidenschaften, als eine stille Größe der Seele ausdrücken kann.



(*) Ueber die so genannten vollkommenen Charaktere, welche H. S. in den Helden in den Werken der Dichtkunst empfindet, ist in den neuern Zeiten sehr viel geschrieben worden. Ausser dem, von ihm angeführten Chafesbury, handeln die Briefe über die neueste Litteratur, Br. 63. 66. 123. 145. — Ch. Barne, in f. Abhandlung über das Interessante (Abhandl. Leipz. 1779. 8. S. 42.) — G. E. Lessing, in f. Dramaturgie, bey Gelegenheit des Diderotschen Hansvaters, und an andern St. m. — der Versuch über den Roman S. 42, u. a. m. davon, und vertheidigen, oder bestreiten sie. Auch finden sich in dem Werke des Helvetius, De l'Esprit, Disc. IV. ch. 15. Bd. 3. S. 217 u. f. Ausg. von 1758 vortrefliche, hierauf anwendbare Bemerkungen. Alles kommt dabey, meines Bedünkens, auf den Begriff von vollkommener Tugend an. Und vielleicht verträgt auch die eine Form von Dichtart, z. B. die erzählende, ehe als die dramatische, vollkommene Charaktere? Sonderbar aber müßte es seyn, wenn sie vorzüglich zu Helden tauglich und doch zugleich, wie H. S. im Texte sagt, „schwerer auf einer interessanten Seite als herrig leidenschaftliche Helden zu zeigen wären.“ Was die, von H. S. gewählten Beispiele anbetrifft: so sind sie, ebenfalls, nicht sehr glücklich gewählt.

Schwerlich dürfte Prometheus für einen vollkommen tugendhaften Character gehalten; der unschuldig Leidende ist deswegen noch nicht vollkommen tugendhaft. Und eben so wenig scheint Leonidas hiefür gehalten werden zu können. Wer kennt nicht die Verse daraus:

Thou too, o Fame attendant on
my fall,
With wings unwearied shall protect
my tomb,
Nor time himself shall violate my
praise.

B. I. v. 229.

Und so wie hier sich selbst, münkt er, im folgenden Buche, W. 158 u. f. seine Gefährten mit der Rücksicht auf Nachruhm auf. Kann aber dieses, so wahr, so interessant es ist, vollkommen tugendhaft heißen? —

S. übrigens die Art. Charakter, Sitten u. d. m.

Heldengedicht.

Wenn gleich dieser Name nach seiner eigentlichen Bedeutung nur demjenigen epischen Gedicht zukommt, darin Heldenthaten erzählt werden, so kann er doch überhaupt von der ganzen Gattung gebraucht werden, weil das wahre Heldengedicht das vornehmste der Gattung ist, aus dessen Nachahmung die andern Arten der Epopöe entstanden sind.

Der Charakter des Heldengedichts besteht überhaupt darin, daß es in einem feyerlichen Ton eine merkwürdige Handlung, oder Begebenheit, umständlich erzählt, und das Merkwürdigste darin, es betreffe die Personen, oder andre Sachen, ausführlich schildert und gleichsam vor Augen legt.

Man kann sich den natürlichen Ursprung und den wahren Charakter dieses Gedichts am leichtesten vorstellen, wenn man auf das Achtung giebt,

giebt, was man bey dem Lesen einer merkwürdigen Geschichte empfindet. Der Mensch ist von Natur geneigt großen Begebenheiten nachzudenken; er verweilet mit Vergnügen dabey, um alles, was ihn interessirt, so bestimmt und so lebhaft zu fassen, als es ihm möglich ist. Wenn die Handlung oder Begebenheit etwas weitläufig und verwirrt ist, so sucht er das Wesentliche davon sich in einer solchen Ordnung vorzustellen, daß er das Ganze auf einmal am leichtesten übersehen könne. Er ist mit der Erzählung des Geschichtschreibers nicht zufrieden, sondern denkt Umstände hinzu, wie er sie zu sehen wünscht; und seine Einbildungskraft leihet den Personen und Sachen Gestalt und Farbe. Er selbst stellt sich dahin, wo er die merkwürdigsten Personen ganz nahe zu sehen glaubt, wo er Stellungen, Gebehrden und die Gesichtszüge deutlich bemerken, den Ton der Stimme hören und jedes Wort verstehen kann. Wo die Personen nicht reden, sucht er aus ihren Mienen ihre Gedanken zu erkennen; er setzt sich oft an ihre Stelle, um jeden Eindruck, jede Empfindung, den die Sachen auf sie machen, auch zu fühlen. Also geräth er bey dem Fortgang der Handlung in alle Leidenschaft und in alle Arten der Gemüthsfassung, die die Umstände mit sich bringen; sich selbst vergißt er einigermassen dabey, und ist ganz von dem eingenommen, was er sieht und hört.

Dieses ist das Betragen eines jeden empfindsamen Menschen, so oft er sich einer merkwürdigen Begebenheit, die er erzählen gehört, oder selbst gesehen hat, wieder erinnert, um die Eindrücke, die sie auf ihn gemacht hat, noch einmal zu genießen. Wenn er selbst den Verlauf der Sachen andern erzählt, so nimmt sein Ton und sein Ausdruck das Gepräg

seiner Empfindung an, und er begnügt sich nicht, wie der Geschichtschreiber, blos zu erzählen, sondern versucht alles, so zu schildern, wie er es zu sehen, und so auszudrücken, wie er es zu hören, sich bemühet. Aus diesem, jedem lebhaften Menschen natürlichen Hange, merkwürdige Begebenheiten mit seinen Zusätzen, Schilderungen und besonderer Anordnung der Sachen zu erzählen, müssen wir den Ursprung des Heldengedichts herleiten. Auch ohne Kunst würde ein empfindsamer und dabey sehr beredter Mensch unter dem Erzählen ein Heldengedicht machen; und so mögen die ältesten Heldengedichte der Varden gewesen seyn: kommt noch Ueberlegung und Kunst hinzu, so bekommt die Erzählung einen feinem Ton und mehr Wolllang; das Ganze wird in eine gefälligere Form geordnet; die Theile bekommen ein Ebenmaaß und überlegte Verhältnisse gegen einander; und alles, was zu mehrerem Wolgefallen dienen kann, wird aus Ueberlegung und Geschmak hineingebracht: und so entsteht die künstliche Epopöe aus der natürlichen Erzählung eben so, wie die künstlichen Gebäude aus den, einigermassen natürlichen, Hütten *). Zu dem Nothwendigen und zu dem, was die Empfindung selbst an die Hand giebt, ist das hinzu gekommen, was ein überlegtes Nachdenken, und ein verfeinerter Geschmak, zur Verschönerung der Sachen zu erfinden vermögen. Wer also eine gründliche Theorie des Heldengedichts schreiben wollte, müßte eben so, wie der, welcher die Theorie der Baukunst fest zu setzen vornähme, zuerst auf das Nothwendige oder Natürliche darin sehen, was der Kunst vorhergegangen ist, und hernach auf das, was die Kunst zur Vervollkommnung der ersten

*) S. Gebälk.

ersten natürlichen Versuche hinzuthun kann *).

Aber so sind die Kunsttrichter nicht zu Werke gegangen. Aristoteles, einer der ersten, fand Homers Heldengedichte vollkommen schön, und setzte sie bestreben zu Mustern ein, ohne zu bedenken, was darin nothwendig und natürlich, und was zufällig ist. Auch die Kunsttrichter, die nach ihm die Beschaffenheit des Heldengedichts, bis auf das Einzelne darin, durch Regeln fest zu setzen sich bemühet haben, sind selten bis auf den ersten Grund der Sachen gegangen. Daher ist dieser Theil der poetik, so wie mancher andre, mit vielen, zum Theil willkürlichen, zum Theil falschen Regeln und Vorschriften überhäuft worden.

Wir wollen jener Spuhr der Natur nachgehen, um das Nothwendige und Wesentliche des Heldengedichts zu entdecken. Wenn wir errathen können, wie die ersten autoschediasmatischen **) Heldengefänge entstanden und wie sie beschaffen gewesen sind, so wird sich auch daraus abnehmen lassen, wie der Geschmak und die Ueberlegung solche rohe Versuche allmählig verfeinert und zur Vollkommenheit gebracht haben.

Der erste Keim zum Heldengedicht liegt in dem natürlichen Trieb, merkwürdige Ausstritte, die man mit Empfindung und mancherley Nührung gesehen hat, wieder zu erzählen, die verschiedenen Eindrücke derselben in uns selbst zu erneuern, und in andern zu erweken. Männer die gemeinschaftlich etwas Merkwürdiges ausgeführt haben, kommen selten zusammen, ohne davon zu sprechen. Jeder erzählt den Theil der Geschichte, der ihn am meisten gerührt, oder

an dem er vorzüglichem Antheil gehabt hat. Den rohen Volkern veranlaßt dieses öffentliche Feyerlichkeiten zum Andenken wichtiger Begebenheiten, besonders aber glücklich verrichteter Thaten.

Bei solchen Feyerlichkeiten sind die Gemüther schon zum Voraus erhist und zu lebhaften Empfindungen vorbereitet. Diejenigen, die selbst an der Handlung Antheil gehabt haben, treten auf und erzählen mit vollem Feuer der Empfindung, sehr unständlich und durch lebhaftes Schilderungen der Personen und Sachen, das, dessen sie sich erinnern. Es ist höchst wahrscheinlich und zum Theil historisch gewiß, daß bey verschiedenen Volkern das Andenken großer Begebenheiten durch eine lange Reihe von Menschenaltern hindurch, alljährlich durch öffentliche Feste gefeyert worden. Wenn bey solchen Gelegenheiten von den Augenzeugen der Sachen keiner mehr am Leben war, so werden zum Erzählen derselben diejenigen aufgetreten, oder von der Versammlung aufgefordert worden seyn, die wegen der Lebhaftigkeit ihrer Einbildungskraft und der Wärme ihrer Empfindungen, für die tüchtigsten gehalten wurden, sehr lebhaft Abbildungen der Sachen zu machen.

Dieses mag Gelegenheit gegeben haben, daß einige lebhafte Köpfe, um die Ehre zu genießen, als Sprecher öffentlich aufgefordert zu werden, sich in solchen epischen Versuchen werden geübt haben, und daß man allmählig anfangen die feyerlichen Erzählungen ehemaliger Thaten, als eine Kunst zu treiben. So entstand vermuthlich der Beruf der Barden, aus denen hernach die Dichter entstanden sind, so wie von den ältesten Demagogen die Rhetoren.

Wenn man bedenkt, daß es bey jenen Feyerlichkeiten hauptsächlich auf die Erwekung lebhafter Empfindun-

*) Man kann hier das wiederholen, was im Art. Dichtkunst im 1 Th. S. 622 f. angemerkt worden.

**) Aristoteles nennt alle Versuche des noch rohen Genies Autoschediasmata.

dungen abgesehen war, und dabey überlegt, was für große Kraft die Musik, und so gar das bloße Geräusch hat, die Empfindung zu unterstützen, so wird man es ganz wahrscheinlich finden, daß die erwähnten Erzählungen durch Musik unterstützt worden; da ohnedem auch die rohesten Nationen alle ihre Feyerlichkeiten immer mit Musik begleiten. Daher ist denn das Metrische in der Erzählung entstanden.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß die ersten Heldengedichte der Varden affektvolle Erzählungen einheimischer Heldenthaten gewesen, die bey öffentlichen Versammlungen mehr abgesungen, als bloß erzählt wurden; daß der Inhalt allemal schon bekannte Thaten gewesen, die nicht zum historischen Andenken genau erzählt, sondern zur Erweckung lebhafter Empfindungen und zur Einpflanzung starker Nationalgesinnungen, auf das lebhafteste geschildert worden. Also kam es dabey weniger auf eine leichte Entwillung des Gedens der Geschichte, als auf die Wahl der Dinge an, die am stärksten auf die Empfindung wirken. Vornehmlich aber mußten die Hauptpersonen, die Helden des Gesanges, so vollkommen als möglich geschildert werden, daß jeder Zuhörer sie in ihren wichtigsten Thaten gleichsam vor sich zu sehen glaubte.

Der Varden konnte nur die einzige Handlung oder Begebenheit, deren Andenken gefeyert wurde, zum Inhalt seines Gesanges nehmen: denn die Feste wurden nur zum Andenken solcher einzelner Thaten gefeyert. Also waren diese Lieder nicht historische Gesänge, die eine Reihe verschiedener Begebenheiten enthielten; auch konnten sie nicht sehr lang seyn, weil sie auf einmal mußten abgesungen werden.

So viel läßt sich durch Muthmassungen von der ursprünglichen Zweyter Theil.

schaffenheit der Heldenlieder angeben, aus denen hernach die Epopöe, oder das durch Kunst zur Vollkommenheit gebrachte Heldengedicht, entstanden ist.

Der Kunststrichter, der dem epischen Dichter rathen will, muß auf den Ursprung und auf die Originalform dieser Dichtungsart zurücke sehn, damit er in seinen Urtheilen einen Leitfaden habe; sonst läuft er Gefahr ihn ohne Noth einzuschränken und ihm Regeln als nothwendig vorzuschreiben, die doch in der Natur dieses Gedichts nicht gegründet sind.

Was dieser Dichtungsart wesentlich ist, läßt sich kurz zusammen fassen: Einheit der Handlung; Wichtigkeit und Größe derselben; die epische von der historischen verschiedene Behandlung; hervorstechende Schilderungen der Hauptpersonen und ihrer Thaten; ein sehr pathetischer, aber nicht völlig enthußtastischer Ton des Vortrags. Jedes Gedicht, das diese Eigenschaft hat, verdienet den Namen der Epopöe.

Die Einheit der Handlung ist eine Forderung, die auf die ursprüngliche Beschaffenheit dieses Gedichts gegründet ist, weil es dem feyerlich n Andenken einzelner Thaten, oder einzelner Begebenheiten gewidmet war. Es läßt sich vermuthen, daß in den ursprünglichen Heldengedichten die Handlung sehr eingeschränkt gewesen, und nur etwa eine einzige Schlacht, oder gar ein einzelner Zweykampf episch besungen worden. Da das epische Gedicht hernach ein Werk der Kunst geworden, bekam die Handlung zwar eine größere Ausdehnung, aber die Einheit derselben mußte behauptet werden, wenn das Gedicht nicht völlig ausarten sollte.

Man kann aber auch ohne Rücksicht auf den Ursprung dieses Gedichts, die Nothwendigkeit der Einheit der Handlung behaupten. Der
Z i epische

epische Dichter will nicht unterrichten, sondern rühren; sein Herz und seine Einbildungskraft sind von einem großen Gegenstand in außerordentliche Wirksamkeit gesetzt; von diesem Gegenstand erwärmet, spricht er von dem, was er sieht und fühlt. Also ist sein Gegenstand seiner Natur nach Eines. Auch seine Absicht macht die Einheit der Handlung nothwendig. Er nimmt sich vor, durch genaue und umständliche Schilderungen merkwürdiger Thaten und Begebenheiten die Gemüther der Menschen in starke Bewegung zu setzen, ihnen große Empfindungen einzuschleusen, und sie, so viel an ihm liegt, zu großen Menschen zu machen. Diese Absichten zu erreichen, muß er nothwendig die Hauptsachen sehr umständlich und ausführlich schildern, damit der Zuhörer das Leidenschaftliche und Eitliche derselben auf das lebhafteste fühle. Die Charaktere der Hauptpersonen müssen sich völlig entwickeln, und man muß sie von Grund aus kennen lernen. Der Dichter kann also nicht summarisch erzählen, sondern muß meistens sehr umständlich seyn. Wenn also das Heldengedicht nicht zu einer unermesslichen Größe anwachsen soll, so kann nur Eine große Handlung darin statt haben.

Uebrigens hat es mit allen Werken der Kunst dieses gemein, daß es desto vollkommener ist, je bestimmter der Eindruck ist, den es macht *), und je ununterbrochener die Aufmerksamkeit vom Anfange bis zum Ende auf die Gegenstände gerichtet ist. Diese Wirkung kann nur in den Werken völlig erreicht werden, wo das Mannigfaltige sich auf einen einzigen Punkt vereinigt; wo alles entweder aus einer einzigen Ursache entsteht, oder auf eine einzige Wirkung abzielt. Daher entsteht die vollkommene Einheit der Handlung.

*) S. Werke der Kunst.

Man erkennet sie am besten daraus, wenn der Inhalt des ganzen Gedichts sich in wenig Worte zusammen fassen läßt, so daß das Ganze nur eine Erweiterung einer ganz kurzen Erzählung ist. Was ist einfacher, als die Handlung der Ilias oder der Odyssee? Jede hat nur eine einzige wirkende Ursache, woraus alles entsteht: der ganze Inhalt der Ilias kann mit aller seiner Größe in wenig Worten vorgetragen werden *); und eben dieses hat bey der Odyssee und bey der Aeneis statt.

Nothwendig ist also die Einheit der Handlung; und sehr vortheilhaft ist es, wenn sie sehr einfach ist. Das Romanhafte, oder die Menge und Mannigfaltigkeit seltsamer Begebenheiten, die bloß die Einbildungskraft anfüllen, ist dem wahren Geist der Epöe zuwider. Die Hauptabsicht des Dichters geht auf die Schilderung großer Thaten, die er in dem Innern der Seele aufstellen, und durch außerordentliche Seelenkräfte sich entwickeln sieht. Dieses ist eigentlich seine Materie; die Begebenheiten sind der Grund oder die Tafel, auf welche er seine Schilderungen aufträgt **). Man kann das epische Gedicht mit einem historischen Gemälde vergleichen, in welchem ohne Zweifel die Zeichnung der Personen, dessen, was sie fühlen, und dessen, wornach sie streben, die Hauptsache ist. Aber der Maler hat eine Scene nöthig, eine Landschaft, einen Platz, wohin er seine Personen stellt. Er würde sehr gegen die Kunst anstoßen, wenn seine Landschaft so reich an mannigfaltigen Gegenständen wäre, daß die Einbildungskraft vorzüglich durch dieselben gereizt und von den Personen abgezogen würde. Eben diesen Fehler würde der epische Dichter begehen,

*) S. Handlung.

**) S. Fabel.

gehen, wenn er gar zu viel außer dem menschlichen Gemüth liegende Materie in sein Gedicht bringen wollte.

Darum ist es sehr vortheilhaft, wenn er wenig körperliche Materie hat; wenn seine Handlung einfach ist, und sich so leicht entwikkelt, daß die Einbildungskraft ohne Anstrengung dem Faden der Begebenheiten folgen kann. Dadurch gewinnt er selbst mehr Raum zu den Schilderungen, die das Wesentliche des Gedichtes ausmachen, und der Leser wird weniger durch die Phantasie zerstreut. In diesem Stük hat die Ilias einen großen Vorzug über die Aeneis. Diese beschäftigt die Einbildungskraft weit mehr, als den Verstand und das Herz; und der Dichter selbst hatte so viel weniger Zeit und Kraft Menschen zu schildern, je mehr er zu solchen Schilderungen anwenden mußte, die bloß die Phantasie beschäftigen. Der epische Dichter muß sich sehr davor in Acht nehmen, daß er die Einbildungskraft seines Lesers nicht ermüde. Der überschwengliche Reichthum großer Scenen von dieser Art thut der hohen Messias nicht geringen Schaden; Leser, die nicht selbst die lebhafteste Einbildungskraft haben, müssen sich in den Vorstellungen der Phantasie so verwikkelt und verwirrt finden, daß sie sich nicht herauszubelfen wissen. In der Odysse war diese Mannigfaltigkeit an sinnlichen Scenen nothwendig. Der Dichter hatte eigentlich nur einen Menschen zu schildern, dessen Character er bis auf den geringsten Zug entfalten wollte; darum mußte er ihn durch so mancherley Abenteuer hindurchführen.

Die Handlung muß wichtig und groß seyn. Wichtig, um die Aufmerksamkeit zu reizen, ohne welche der Dichter seine Bemühung umsonst verwendet, oder gar durch seinen pa-

thetischen Ton lächerlich wird. Je höher seine Materie ist, je feyerlicher kann sein Ton seyn. Unternehmungen und Begebenheiten, wovon das Glück und Unglück eines ganzen Volks abhängt, sind die eigentlichen Gegenstände der Epopöe. Aber sie müssen auch eine äußerliche Größe haben. Was plötzlich entsteht und seine Wirkung plötzlich vollendet, kann zwar höchst wichtig seyn, aber es schiket sich nicht zur epischen Erzählung. Ein ganzes Land könnte durch ein gewaltiges Erdbeben plötzlich versinken. Dieses wäre eine höchst wichtige Begebenheit, und könnte den Stoff zu einer erhabenen Ode geben; aber zum epischen Gedicht schiket sie sich nicht, weil es ihr an Größe der Ausdehnung fehlet. Darum fodert man mit Recht zum epischen Gedicht eine Handlung, wo mannigfaltige Anstrengung der Kräfte erfordert wird, wo gewaltige Schwierigkeiten vorkommen, wo die handelnden Personen in der höchsten Wirksamkeit sind; denn nur eine solche Handlung giebt dem Dichter Gelegenheit alle Kräfte des menschlichen Gemüthes zu entfalten*). Darum hatten Milton und Klopstock, obgleich jeder einen, an sich höchst wichtigen, Stoff gewählt hatte, nöthig, ihm durch die kühnsten Erdichtungen die Größe der Ausdehnung zu geben, ohne welche ihre Gegenstände bloß ein lyrischer Stoff geblieben wären. Die Größe der Handlung besteht demnach nicht in der Länge der Zeit, und in der Menge der Geschäfte. Eine Handlung von einem einzigen Tag kann größer seyn, als eine von vielen Jahren. Es kommt darauf an, daß vielerley Menschen auf eine interessante Weise ihre Kräfte und ihr Genie dabey üben, und so entwikkeln können, daß sie sich uns in ihrem vollen Lichte zeigen.

Z i 2

Die

*) G. Handlung.

Die epische Behandlung des Stoffs, in so fern sie von der historischen verschieden ist, verdient besonders in Betrachtung gezogen zu werden. Die Absicht des Geschichtschreibers ist zu unterrichten: darum verfährt er so, als wenn die, für welche er schreibt, noch nichts von der Sache wüßten. Der Dichter aber kann schon voraussetzen, daß seinem Leser die Geschichte der Handlung bekannt sey. Sein Endzweck ist nur, das, wovon wir bereits historisch unterrichtet sind, uns so vorzuzeichnen, wie es uns am lebhaftesten rühret. Darum kann er ohne Vorbereitung mitten in seine Materie hereintreten. Wir wissen überhaupt schon, daß die Sachen, die er uns erzählt, geschehen sind; die Hauptumstände sind uns bereits bekannt: er setzet also nur dafür, daß wir alles in dem Gesichtspunkte, in der Ordnung und in dem Lichte sehen, wie der lebhafteste Eindruck es erfordert. Darum schildert er alles weit umständlicher und lebhafter, als der Geschichtschreiber. Er berichtet uns nicht überhaupt, und in seiner Sprache, oder in seinem eigenen Ausdruck, wer die Personen sind, und was sie geredet und gethan haben, als wenn die Sachen nun schon lange vorbei wären; sondern er führet uns jede vor Augen, daß wir uns einbilden sie zu sehen; er läßt sie vor unsern Augen handeln, daß wir jede Bewegung zu sehen und ihre Reden selbst zu hören glauben. Bey interessanten Gegenständen ordnet er, ehe er noch die Personen handeln läßt, den Ort der Scene, und alles Sichtbare, so an, daß wir nun, ohne die Einbildungskraft weiter anzustrengen, alle Aufmerksamkeit auf das richten, was geschieht. Hat er uns etwas zu beschreiben, so wählet er die lebhaftesten Farben, und wo es nöthig ist, braucht er Gleichnisse über Gleichnisse, um alles in völliger Lebendigkeit darzustellen. Das epische

Gebicht liegt in der Mitte zwischen der historischen Erzählung und dem Drama.

Hierzu gehöret insbesondere die hervorstechende Schilderung der Hauptpersonen und der Hauptsachen, wodurch der epische Dichter sich vornehmlich unterscheidet. Seine vornehmste Absicht ist, uns mit ganz merkwürdigen Personen vollkommen bekannt zu machen, ihre Sinesart, ihre Handlungen und Thaten uns ganz in der Nähe sehen zu lassen, und folglich auch die Gegenstände, die auf sie wirken, nahe vor unser Gesicht zu bringen. Nähme man diese genauen Schilderungen weg, so würde man das epische Gedicht beynähe zur historischen Erzählung machen. Sie sind also ein ganz wesentlicher Theil dieser Dichtungsart; und darin zeigt sich der Dichter fürnehmlich als einen Mann von Genie und als einen Kenner der Menschen, daß er jede Hauptperson nach ihrem eigenthümlichen Charakter und besonderer Gemüthsart, nach ihrem Temperament und ihren eigenen Grundsätzen handeln läßt. Wir lernen die Personen nicht durch Beschreibungen ihrer Gemüthsart, sondern durch ihre Handlungen und Reden kennen. So sind die Schilderungen der Helden, die Homer aufführet. Jeder hat seinen besondern persönlichen Charakter und sein von allen andern ausgezeichnetes Genie, die sich bey jeder Gelegenheit, es sey durch Reden, oder Handlungen, auf das deutlichste zeigen. Jeder bleibet durch die ganze Handlung, und bey so vielfältigen Gelegenheiten, sich so vollkommen gleich, daß man ihn so gleich erkennt; weil man alles, was er spricht und that, keinem andern, als ihm selbst zuschreiben könnte.

Es ist unnöthig zu erinnern, daß ausnehmende und seltene Beurtheilungskraft, Kenntniß des Menschen, und ein Genie, das sich nach jeder Form

Form bilden kann, hiezu erfordert werden. Der Dichter muß aus eigener Erfahrung die verschiedenen Gemüthsarten, Grundsätze und Maximen der Menschen kennen; dann muß er jeder den natürlichsten Anstrich des Nationalcharakters, des Zeitalters und der Sitten, dahin er seine Personen versetzt, zu geben wissen. Er muß also, wenn er seine Handlung aus entfernten Zeiten oder Ländern nimmt, mit verfloffenen Weltaltern, mit fremden, oder mit nicht mehr vorhandenen Sitten, eben so genau bekannt seyn, als mit denen, die er vor sich sieht. Und damit jeder Charakter sich hinlänglich entwickele, muß er die Handlung selbst so einzurichten wissen; daß jede Hauptperson in mannigfaltige Situationen komme; daß sie wichtigere und geringere Geschäfte habe; igt ihre eigenen Entwürfe ausführe, dann andre unterstüge oder hindere.

Hiezu kommt noch, daß alle diese Personen nicht nach dem gemeinen Maaße der menschlichen Natur, sondern nach einem höhern Ideal müssen gebildet seyn. Denn da die Handlung an sich groß und außerordentlich ist, so müssen auch die handelnden Personen groß seyn. Man muß sogleich aus ihrem ganzen Wesen erkennen, warum der erzählende Dichter in einem so hohen Ton von ihnen spricht. Würde er uns Menschen von der gewöhnlichen Art zeigen, so würde sein Vortrag übertrieben scheinen; und zuletzt würde das ganze Gedicht des Zwecks verfehlen, den es allemal hat, die Sinnesart der Zuhörer zu erhöhen.

Man fodert von dem epischen Dichter auch, daß er lehrreich sey. Seine Absicht ist nicht, uns geschene Sachen zu erzählen, sondern durch Vorbildung derselben Lehren zu geben, unsre Gefinnungen zu erhöhen und zu erweitern. Aber dieses muß er nicht als ein Sittenleh-

rer, nicht als ein dogmatischer Philosoph, sondern nach seiner Art, wie ein Dichter thun,

Qui, quid sit pulchrum, quid turpe,
quid utile, quid non,
Planius ac melius Chrylippo et
Crantore dicit.

Er lehret durch Beispiele, indem er Männer von großem Verstand und hoher Sinnesart bey wichtigen Gelegenheiten vor unsern Augen handeln läßt. Das Lehrreiche liegt nicht in den Anmerkungen des Dichters; auch nicht in theoretischen Abhandlungen, oder in gelegentlichen allgemeinen Sittenlehren, die er den Personen in den Mund legt. Aus den Urtheilen und Handlungen der Personen muß man ihre Grundsätze erkennen; das Große und Edle, oder das Schlimme in ihren Gefinnungen wahrnehmen. Der Dichter lehret nicht durch Worte, wie man denken und handeln soll, sondern er läßt seine Personen so denken und handeln, daß wir Beispiele daran nehmen.

Einige Kunstrichter haben uns bereden wollen, daß das epische Gedicht durch die Begebenheiten und den Erfolg der Dinge lehrreich seyn müsse. Diese Art des Lehrreichen muß man in der Geschichte suchen; für den epischen Dichter ist dieses eine Nebensache. In dem ganzen Faden der Geschichte der Ilias liegt wenig Lehrreiches; dieses Gedicht, in eine bloße Erzählung verwandelt, könnte wol einige kalte Lehren enthalten. Aber die wahre sittliche Kraft dieser Epopöe liegt in den Handlungen und der Sinnesart der Personen; und daher kommt es, daß ganz Griechenland den Homer für den ersten Lehrer der Menschen gehalten hat.

Endlich haben wir auch noch den epischen Ton zu betrachten. Da der Dichter von dem großen Gegen-

stand, den er besingt, völlig eingenommen ist, so ist auch sein Ton überaus pathetisch, feyerlich und etwas enthusiastisch *). Sein Ausdruck entfernt sich von dem gemeinen Ausdruck durch stark und vollklingende Wörter; er findet Ausdrücke, die höhere Begriffe von den Sachen geben, als die gewöhnlichen. Er vermeidet die gemeinen Verbindungswörter, besonders aber ganze, aus der gemeinen Sprache genommene Redensarten. Seine Wortfügung ist ebenfalls von der gewöhnlichen unterschieden. Und weil er alles, was er besingt, in seiner Einbildungskraft als gegenwärtig, und sehr umständlich vor sich sieht, so ist es ganz natürlich, daß er viel mehr malerische Beiwörter braucht, als der, welcher historisch erzählt. Sein Ton hat auch darin etwas charakteristisches, daß er überall das Gepräge der Empfindung annimmt, die er, oder die Personen, auf jeder Stelle fühlen. Man erkennt schon an dem Ton, wenn er sanft gerührt, oder in aufschwellendem Affekt ist. Wo die Handlung ganz lebhaft wird, da ist er in vollständigem Affekt, den man gleich aus seinem Ton erkennt. Wo er in merkliche Begeisterung kömmt, da fällt er ins Abergläubische; denn starke Leidenschaften haben insgemein diese Wirkung. Alsdann scheinen ihm ohngefähre Zufälle von der Wirkung höherer Mächte herzurühren; leblosen Wesen schreibt er Leben und Absichten zu. Was bey dem Geschichtschreiber Schwallst wäre, kann ihm sehr natürlich seyn. Wo der Geschichtschreiber sagen würde: „Es war auf dem Punkt, daß der Streit überaus hitzig werden sollte; aber der Donner, der vor dem Wagen des Diomedes einschlug, trieb seine Pferde zurück:“ da sagt der Dichter in dem hohen enthusiastischen Tone: „Damals würde eine

*) S. Ton der Rede.

erschreckliche Niederlage erfolgt seyn, wenn nicht der Vater der Götter und der Menschen sich ins Mittel gesetzt hätte. Schwerdonnernd schoß er seinen Blitz — u. s. f. *).“ Ueberhaupt erfordert der hohe und pathetische Ton der Epopöe auch eine hohe und außerordentliche Sprache, welche durch die höchste Prosa kaum zu erreichen ist. Der Hexameter der Griechen scheint dazu sich vorzüglich zu schiken. Es verhält sich aber damit, wie mit den Säulenordnungen, die nicht schlechterdings nach dem Model der Alten müssen gemacht werden, aber desto schöner sind, je näher sie mit jenen Mustern übereinkommen. Also ist auch der Hexameter dem Heldengedicht eben nicht wesentlich; aber kein anderer Vers hat die Vortheile desselben.

Dieses scheint nun alles Wesentliche der Epopöe zu seyn. Hat ein Gedicht dieses, so kann ihm der Name des Heldengedichts nicht versagt werden, von was für einem Inhalt, von welcher Form, Größe und Versart es übrigens seyn mag. Von der Ilias bis auf Abdisons Siegesgesang über Marlboroughs Feldzug, kann sie unzählige Formen annehmen. Ursprünglich war ihr Inhalt vermuthlich blos kriegerisch; aber Homer hat durch die Odyssee schon gezeigt, daß man von diesen Stoff abgehen könne. Einige Kunsttrichter stehen in dem Wahn, Homer habe die Form der Epopöe festgesetzt; aber Oskians Fingal ist nicht nach dieser Form gebildet, und dennoch ein ächtes Heldengedicht. Wir wollen also von dem epischen Dichter blos das Wesentliche fordern, und alles Uebrige seinem Genie oder seiner Wahl überlassen. Wir wollen nicht schlechterdings verlangen, daß er seine Handlung

durch

*) S. II. VIII. 130. ff.

durch Einführung höherer Mächte übernatürlich und wunderbar machen soll. Denn auch menschliche Handlungen können groß seyn und Bewunderung erwecken, wenn nur das Genie des Dichters groß genug ist. Das, was die Götter in der Ilias thun, ist nicht das Wunderbareste; man kann es wegnehmen, und doch wird alles groß bleiben. Wenn aber ein Dichter von gemeinem Genie seiner Handlung durch übernatürliche Mächte, oder gar durch allegorische Personen den Anstrich des Wunderbaren geben will, so wird er eher frostig, als groß. Und eben so wenig wollen wir ihm über die Zeit, den Ort und die Dauer der Handlung, willkürliche Regeln vorschreiben; sondern ihn gern unter die Zahl der guten epischen Dichter aufnehmen, wenn er nur das Wesentliche geleistet hat.

Was wir hier über das Heldengedicht angemerkt haben, betrifft eigentlich die große Epopöe, die eine ganz wichtige Handlung besingt, und uns mit Personen von außerordentlichen Gemüthskräften und von erhabenem Charakter bekannt macht. Man kann aber den epischen Ton und die epische Behandlung auch auf Gegenstände von mittlerer Größe anwenden, und daher entsteht die kleinere Epopöe, die noch immer sehr interessant seyn kann, wenn sie uns gleich die Menschen nicht auf der höchsten Stufe zeigt. Von dieser Art sind aus dem Alterthum, das Gedicht des Musäus von Hero und Leander; die geraubte Helena des Coluthus und andre. Von unsern einheimischen Gedichten verdienet in dieser Classe Bodmers Jacob als ein Muster angeführt zu werden. Die Anwendung der epischen Behandlung auf kleine Gegenstände macht eine besondere Gattung der Epopöe aus, die man das scherz-

hafte, oder comische Heldengedicht nennt *).

Die große Epopöe ist ohne Zweifel das wichtigste und höchste Werk der schönen Künste; die Alten haben die Ilias und die Odyssee für die Quellen gehalten, woraus Feldherren, Staatsmänner, Bürger und Hausväter die Weisheit ihres Standes schöpfen können; sie fanden darin die Muster des Trauerspiels und der Comödie; sie glaubten, daß Redner, Maler und Bildhauer das Wesentlichste ihrer Künste daraus zu lernen haben: und dieses ist in Wahrheit nicht übertrieben. Es ist keine Art der Wirkung von irgend einem Zweig der Künste zu erwarten, die der epische Dichter nicht in seiner Gewalt hätte; und das Gute, was die verschiedenen Dichtungsarten einzeln enthalten, findet sich auf einmal in der Epopöe zusammen. Welche Gattung des Unterrichts und der Lehre kann von redenden Künsten erwartet werden, die nicht der epische Dichter auf das vollkommenste geben könnte? Und wo ist jemal ein vollkommener Redner gewesen als Homer? Was kann von Gemälden und Schilderungen erwartet werden, davon nicht die Beispiele beym Homer zu finden wären? Hat nicht Phidias, der das höchste Werk der bildenden Künste hervorgebracht hat, gestanden, daß er es dem Dichter schuldig sey? Wo ist irgend eine Vorstellung, die die Seele erheben und zu der äußersten Anstrengung ihrer Kräfte reizen kann, oder vermittlest welcher die stärkste Leidenschaft im Zaum zu halten ist, die nicht der epische Dichter natürlicher, als jeder andre in das Gemüth prägen könnte? Darum gebühret dem großen epischen Dichter der Vorzug über alle Künstler, und dem Helden-

Si 4

gedichte

E. Scherzhafft.

gedichte der Rang über jedes andre Werk der schönen Künste.

Wenn man bedenkt, was für Genie dazu gehört, in dieser hohen Dichtungsgattung glücklich zu seyn, so wird man sich nicht verwundern, daß das gute Heldengedicht so selten ist. Die an großen Genien so reiche Nation der Griechen hat nur eine sehr kleine Anzahl epischer Dichter gehabt; und Rom, das so viele zur Verwunderung große Männer gezeugt, hat doch nur einen großen epischen Dichter hervorgebracht. Die wenigen griechischen und römischen Dichter, die nach Homer oder Virgil sich in diese Laufbahn gewaget, haben doch gegen diese kein größeres Ansehen, als die Sterne gegen die Sonne oder gegen den Mond. Obgleich die Wissenschaften und Künste sich in den neuern Zeiten über ganz Europa verbreitet haben, so sind dennoch gute epische Dichter eine sehr seltene Erscheinung. Das an großen Männern so fruchtbare Frankreich, hat nur einen, höchst schwachen Versuch eines epischen Gedichts aufzuweisen. Aber Italien, England und Deutschland haben epische Dichter gezeugt, davon einige mit Ehren neben Homer, andre neben Virgil stehen können. Der griechische Barde würde mit Vergnügen einen Milton und Klopstock neben sich sehen, und Virgil würde die Gesellschaft des Tasso nicht verachten. Mit hochendem Ohr würden beyde bisweilen dem Dante und dem Ariost zuhören, und Bodmer würde durch manches prächtige Gemälsde aus der Natur und aus den Sitten, und durch die hohe Sinnesart seines Noah und Siphah, sie in Verwunderung setzen.



Außer dem, was, über das Heldengedicht, in Aristoteles Poetik, Kap. 23. 24. 26. vorkommt, handeln davon, in lateinischer Sprache: unter mehreren: Joh.

Ant. Viperain, in f. De Poet. Lib. III. in dem zweyten u. f. Kap. des 2ten Buches. — Jac. Pontanus, in f. Poet. Institut. in den ersten Kap. des 2ten Buches (S. Art. Dichtkunst S. 662. b. und 663. b.) — J. Vossius, im 1ten-7ten Kap. des 3ten Buches f. Institut. poet. (in f. B. Bd. 3. S. 131.) — Dissertat. peripatetica de Epico Carmine, Auct. Pet. Mambruno S. I. Par. 1652. 4. (Das Werk besteht aus 4 Theilen, wovon der erste in acht verschiedenen Quaest. De materia Epopoeiae überhaupt, und besonders, de action. quae est Epop. materia; de unitate actionis; Actionis integritas; de magnitudine actionis; der 2te, in 10 Quaest. De forma Epop. und zwar besonders, de fabula; de fab. compositione; de unitate fabulae; de fab. altera virtute: quod sit simplex; de partibus fabulae *κατὰ τοῦ ποσὸς*; de Episodio; de machina; de moribus; de sententia; de dictione; der dritte, in 2 Quaest. De causa efficiente Epic. Carminis, und besonders: quid habitus sit poeticeus; und de furore poetico; der vierte: De fine poeseos handelt. Ein Anhang enthält Desinit. metaphysic. Epopoeiae.) — Das Werk des Leonh. Frisotius, De Poemate, Lib. III. Bord. 1682. 8. geht, größtentheils, das Epische Gedicht an, ist aber nur für Kinder geschrieben. — De Inventore Carminis heroici, ein Progr. von Just. Gottfr. Rabener, in f. Amoenitat. histor. philol. Lips. 1695. 8. — Jos. Trapp in den Praelect. poet. Oxon. 1716. 8. N. XXIX. (S. 328 der englischen Ausg. v. J. 1742.) — De Carmine heroico, Graecor. Diatr. I. G. Hellbachii, Gött. 1736. 4. — —

In italienischer Sprache: Giamb. Giraldi Elmio in f. Discorsi . . . intorno al comporre de Romanci . . . Vin. 1554. 4. — Gli Eroici . . . da Giovb. Pigna, Vin. 1561. 4. (3 Bände.) — Ant. Minturno, im 1ten Buche f. Arte Poetica S. 9. 64 der Neapol. Ausg. von 1725 (wo er das Heldengedicht

dicht dadi reh von der Romanze unterscheidet, daß jenes eine memorevole facenda perfetta d'una illustre persona nachahmt, diese aber eine congregazione di Cavalieri e di Donne, e di cose da guerra e da pace, quantunque in questa massa uno si rechi inanzi, il qual' habbia a fare sopra tutti gli altri glorioso sey.) — Giob. Mores so wohl in f. Discorso . . . Pad. 1587. als in f. Poetica Pad. 1558. 4. (S. Art. Dichtkunst, S. 665.) — Discorsi del S. Torquato Tasso, dell' arte poetica; et in particolare del Poema Heroico. . . Ven. 1587. 4. und im 4ten Bd. f. Opere, Flor. 1724. f. (Diese Disc. nehmen 33 Blätter ein, und der erste von ihnen handelt von der Wahl der Materie überhaupt, und daß der gewählte Gegenstand so viel und nicht mehr enthalten müsse, che possa dall' artificio dal Poeta ricever molto accrescimento, senza passare i termine della convenevole grandezza, und darauf del giudicio che deve mostrare il Poeta intorno alla scelta dello argomento; der zweyte, dell' arte con la quale il argomento deve essere disposto e formato; der dritte, con qual arte il Poeta introduca nell' unità della favola questa varietà così piacevole e così desiderata da loro, che gli orecchi alle venture de' nostri Romanzatori hanno alluefatti. Er will übrighens das so genannte romantische Gedicht keinesweges von dem eigentlichen Heldengedicht unterschieden wissen.) Von eben- demselben Verfasser sind noch Sechs Discorsi del Poema eroico. Nap. (1594) 4. und im 4ten Bd. f. B. Franz. von Jean Baudouin, im 2ten Bde. des Rec. d'Emblemes div. Par. 1638. 8. — Ben. Gioretti, in f. Prognin. poetici, Fir. 1620 u. f. 4. im 4ten Bde. N. 57. 58. 59 und im 5ten Bde. N. 1. 2. 3. 12. — Il Gonzago, ovvero del Poema eroico, Dial. di Anfaldo Ceba, Gen. 1621. 4. — L'Epopeja, div. in cinque Libri . . . di Giul. Ces. Grandi, Lecce, 1637. 4. — Auch finden sich noch Bemerkungen darüber in den Let-

tere familiari des Bern. Tasso, Vin. 1557. 8. u. a. m. —

In französischer Sprache: *Traité du Poeme epique* von P. de Ronsard, vor f. Franciade, in f. B. Par. 1567. 4. 6 Th. 1623. f. 2 B. 1629. 12. 9 B. — *Disc. sur le Poeme epique* vor dem Alaric, ou Rome vaincue, Par. 1654. f. — *Lettre du Sr. Rivage* (Mémoires diere) contenant quelques observations sur le poeme epique et sur le Poeme de la Pucelle, Par. 1656. 4. — *Disc. sur le Poeme epique* vom P. Le Moine, vor seinem Saint Louis ou la Sainte Couronne reconquise, in f. Oeuvr. Par. 1661. f. (In einem schlechten Styl, aber voller guter Bemerkungen.) — *Traité du Poeme Epique pour l'intelligence de l'Enéide*, p. Mich. de Marolles, Par. 1662. 12. — *Disc. pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poësie heroique*, von Jean Desmarets de St. Sorlin, vor f. Clovis, Par. 1673. 8. und La defense du Poeme epique . . . von ebend. Par. 1674. 4. — *Traité du Poeme Epique*, p. le R. P. (René) Le Bossu, Par. 1675. 1693. 12. 1708. 8. und mit Anm. von P. Franc. Courayer, Haye 1714. 1744. 12. 2 B. Engl. Lond. 1719. 8. 2 B. Deutsch, Halle 1753. 8. (Das Werk ist in sechs Bücher abgetheilt; das erste handelt *De la nature du Poeme Epique*, er *de la Fable*, und enthält, in 18 Kap. *Desssein de tout l'ouvrage*; *Quelle est la nature du P. Epique*; *Definit. du P. Epique*; *des parties du P. Epique*; *du Poeme*; *de la fable*; *Maniere de faire une fable*; *de la fable de l'Iliade*; *Compar. de la fable de l'Ili. avec celle d'Elope*; *de la fab. de l'Odyssée*; *de la fable de l'Enéide*; *ce que c'est que la fable epique selon Horace*; *ce que c'est que la fab. ep. selon Aristote*; *des actions véritables dont les récits sont des fables*; *des actions feintes dont les récits sont historiques*; *de la multiplication vicieuse des fables*; *de la multiplication regu-*

liere des fables; Conclusion. Das zweite Buch, *De la maniere du Poeme epique, ou de l'action*, in 19 Kap. Quelle est la matiere du Poeme; des Episodes dans leur origine; explication de la doctrine precedente par un exemple; des diverses especes d'Episodes, et ce que ce terme signifie; de la nature des Episodes; definit. des Episodes; de l'unité de l'action; des fautes qui corrompent l'unité de l'action; de l'integrité de l'action; que l'action doit être un Tout; du commencement, du milieu, et de la fin de l'action; des causes de l'action; du noeud et du denouement; de la maniere de faire le noeud; de la maniere de faire le denouement; des especes d'action; de l'achevement de l'action; de la durée de l'action; de l'importance de l'action. Das dritte Buch, *De la forme du P. Ep. ou de la narration*, in 12 Kap. Des parties de la Narration; du Titre de l'Epopée; de la proposition; de l'invocation; du corps du Poeme, ou de la narration proprement dite; comment la narration est agreable; de la vraisemblance; de l'admirable; des passions; comment la narration doit être agissante; de la continueté de l'action, et de l'ordre de la narration; de la durée de la narration. Das vierte Buch, *des Moeurs* in 16 Kap. des Moeurs en general; des causes des moeurs; des moeurs hors de la poesie; des moeurs poetiques; si un heros poetique doit être un honnête-homme; de la bonté poetique des moeurs; des trois autres qualites des moeurs; du caractere des personnages; des caracteres d'Achille, d'Ulysse et d'Enée; le caractere des autres personnages; ce que c'est que le caractere; de l'unité du caract. dans le heros; l'unité du caract. dans le poeme; de la justesse du caractere; des faux caracteres; das funfte Buch, *Des machines*, in 6 Kap. Des diverses especes de divinités; des moeurs

des dieux; de la maniere d'agir des dieux; quand il faut user de machines; comment il faut employer les machines; si la presence des Deux deshonne les heros. Das sechste Buch, *Des Sentimens et de l'expression*, in 8 Kap. Quel est le fondement de cette doctrine; des descriptions; des comparaisons; des sentences; des sentences déguisées; de quelques autres pensées; de l'expression; comment il faut juger de l'elocution. Das Heftengedicht wird darin erklärt, als ein Discours inventé avec art pour former les moeurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action importante, qui est racontée en vers d'une maniere vraisemblable, divertissante et merveilleuse. Hieraus läßt das Uebrige sich schließen.) — Veranlaßt durch diese Schrift wurden die: Deux Dissertat. où l'on examine s'il est nécessaire que l'action du poeme herait rapport à une verité morale, p. Louis Fres. Jos. de la Barre, in 13ten Hft. der Mem. de l'Acad. des Inscript. und eine Reponse auf diese Dissert. und ein Discours sur la fable épique, von Rene Warré, ebend. — Auch finden sich gegen die Schrift des Bossu, ganz gute Bemerkungen in den Parrhasian. von le Clerc, Th. 1. S. 59 u. f. — Reponse à la question: pourquoi les François qui ont égalé les Anciens dans tous les genres de poesie(?) n'ont-ils point réuissi dans le poeme epique, in dem Merc. de Trevoux, Febr. 1708. und Nouv. réponse à la même question, où l'on refute en partie la premiere, ebend. May 1708. — Traité sur le Poeme epique, von Et. Gourmont, als der 2te Th. f. Examen pacifique de la querelle de Mde. Dacier et de Mr. Lamotte sur Homère, Par. 1716. 12. 2 Bd. — Die Vorrede der Mde. Dacier zu ihrer Uebers. der Odyssee des Homer, Par. 1716. 12. 3 B. handelt von der Natur, und dem Ursprunge des Epischen Gedichtes, und seinen Regeln, nach dem Aristoteles und Horaz. — Dissertation sur

sur le Poëme epique contre la doctrine de Mde. Dacier, von Jean Franc. de Pons, in dem Mercure, Januar 1717. — Disc. sur le Poëme Epique, p. Mr. (And. Mich.) Ramsay, vor den Avant. de Telemaque (geschrieben, um zu erweisen, daß der Telemach ein Heldengedicht ist, und daß man dergleichen in Prosa abfassen könne.) — In des Dubos Reflex. crit. enthält der 23te Abschnitt des 1ten Vds. (S. 172. der Dresd. Ausg.) Quelques remarques sur le Poëme epique. — Observation touchant le lieu et le tems, où il faut prendre son action. — Essai sur la Poësie Epique von Fres. Arnaud v. Voltaire, ursprünglich englisch geschrieben, und in das französische, zuerst von dem Grafen Mele, Par. 1728. 12. nachher von dem Verf. selbst übersetzt, und verb. bey den verschiedenen Ausgaben s. Henriade und in s. W. (Die Schrift, welche zur Ehre unter uns bekannt ist, und ihren Werth hat, veranlaßte ein Essai critique, von Nolli, welches der Abt Antonini wieder in das Französische übersezte; ich weiß aber weder das Original noch die Uebers. näher nachzuweisen) — Reflex. sur le Poëme epique, par rapport aux Anc. et aux Modernes, von Guil. Hiac. Bougeant, in den Mem. de Trev. August 1730. (Der Verf. fordert von dem epischen Gedichte, zuerst, große, überraschende, außerordentliche Begebenheiten, und dann die Einmischung überirdischer Wesen, was von er aber keine andre, als die griechischen und römischen Gottheiten kennt, und also den Stoff überhaupt aus den fabelhaften Zeiten des Alterthums zu nehmen, rath.) — In Vatterus Einleitung wird davon im 2ten Vd. S. 1. u. f. — in Marмонтels Poet. franç. im 13ten Kap. des 2ten Vds. — in Domairons Principes gen. des belles lettres, im 5ten Art. des 3ten Kap. im 2ten Vde. S. 423. gehandelt. —

In englischer Sprache: Essay upon Epik Poetry, von Rich. Blackmore, im 1ten Vd. s. Essays, Lond. 1716. 8. 2 Vd. (Vorzüglich gegen den Gebrauch

der heidnischen Mythologie im Helbengedichte gerichtet.) — Observations on Poetry especially the Epic. . . . Lond. 1738. 8. (Diese Schrift, von Heintr. Pemberton, wurde durch den Leandidas von Glover veranlaßt, und ist, mit beständiger Rücksicht darauf abgefaßt. Der Verf. handelt, in 3 Abschn. Of the nature and primary intention of epik and dramatik poetry; of the use and dignity of epik and dramatik poetry; of the fable of epik and dramatik poems; of sentiment and character; of the language of poetry; of versification; of the difference between epik and dramatik poetry; of the Sublime, und sezt das eigentliche Verdienst der epischen und dramatischen Poesie in die Darstellung der Charaktere, und der Wirkungen der verschiedenen Leidenschaften; diesem soll die Fabel, oder Handlung untergeordnet seyn.) — A Letter concerning Epic Poems, Lond. 1764. 8. — In der Art of Poetry on a new Plan das 20te Kap. des 2ten Thls. — In den Elements of Criticism, das 22te Kap. Vd. 2. S. 369 der 4ten Ausg. — In Hugh Blairs Lectures, die XLII., Vd. 2. S. 406 der Quartausg. — Auch handeln noch die Vorreden von mehreren Uebersetzungen epischer Gedichte, als des Hobbes vor der Odyssee, des Trapp vor der Aeneis u. a. m. davon. —

In deutscher Sprache: Der erste, mir bekannte deutsche Theorist über die Dichtkunst, welcher das Helbengedicht mit in seinen Plan gezogen, ist Morhof, im 14ten Kap. s. Unterrichts. — In Albr. Christn. Roethens Vollst. deutscher Poesie handelt das 6te Kap. des 3ten Thls. — und in J. C. Gottscheds Verf. einer krit. Dichtkunst das 10te Kap. des 2ten Thls. davon. — Von den Personen und Handlungen eines Helbengedichts, von Mich. Conr. Curtius, bey s. Uebers. der Poetik des Aristoteles, Han. 1753. 8. S. 381. — In dem 5ten Th. der Briefe zur Bildung des Geschmacks wird, gelegentlich, von dem Unterschiede zwischen dem epischen und historischen Gedichte und von den

den Maschinen gehandelt. — In Lox. Wittenrieders Reden und Abhandl. Münch. 1779. 8. findet sich eine Abhandlung über die Epöde. — In J. J. Eichenburs Catalog. einer Theorie und Litteratur wird S. 174 (der Ausg. von 1789) — und in E. Meiners Grundriß der Theorie und Geschichte der sch. Wissensch. im 13ten Kap. S. 58 (sehr dürftig) davon gehandelt. — Ueber die nähere Betrachtung der Schönheiten eines epischen Gedichtes. . . von C. L. Reinhold, Jen. 1788. 8. (Mit besonderer Rücksicht auf den Oberon geschrieben.) — Auch gehört noch J. A. Schlegels Abhandlung von dem Wunderba in der Poesie, besonders in der Epöde, aus dem 2ten Bd. f. Bartheus S. 299 der dritten Ausg. hieher. —

Seldengedichte sind geschrieben worden, bey den Griechen, von Homer (S. diesen Art. und die Art. Ilias und Odyssee) — Unter dem Nahmen des Orpheus (s. den Art. Argonautica) — Unter dem Nahmen des Musäus (Hero und Leander; Ed. pr. Venet. ap. Ald. (1494) 4. gr. und lat. und von Lacaric, f. l. et a. 4. gr. Basl. 1508. 8. gr. u. lat. Lugd. B. 1737. 8. gr. und lat. C. schol. cur. Roevero (b. N.) Lond. 1739. 8. Ex rec. Io. Schraderi, Leov. 1742. 8. Magd. 1775. 8. Uebersetzt in das Italienische 1) von Bern. Balbi in f. Versi e Prose, Vin. 1590. 4. in reimfr. Versen. 2) Von Piet. Gabrieli, Ven. 1709. 4. in Octaven. 3) Von Giamb. Cesaregni, Flor. 1750. 4. in reimfr. Versen. 4) Von Cidamo Dico, d. h. Franc. Catalano, mit dem Anakreon, Ven. 1753. 8. 5) Von Marc. Mar. Soranzo, bey f. Epist. ex di Ovidio, Ven. 1757. 8. in Octaven. 6) Von Ant. Mar. Salvini, mit dem Text, Flor. 1765. 8. 7) Von Franc. Mazzarella Garas, Neap. 1787. 8. In das Spanische: Paraphrasirt von Juan Bocean, in f. Obras, Lisb. 1543. 4. Nachgeahmt von Gabr. Bocangel y Unzuera, in f. Rimas, Mad. 1627. 1635. 4. Auch ist der Inhalt dieses Gedich-

tes noch von andern spanischen Dichtern bearbeitet, und 3. B. von Ignacio de Luzan in ein Idilio Anacreont. (S. Parn. Elp. Bd. 2. S. 162) und von L. de Gongora (ebend. Bd. 7. S. 171) in eine burleske Romanze gebracht worden. In das Französische: 1) Von Clem. Marot, 1541. 8. in Versen. 2) Von einem Ungen. Par. 1631. 12. 3) Von C. (Lairfons) mit einigen Idyllen des Theophr. Par. 1774. 8. 4) Von du Theil, mit dem Text, Les Amours de Hero et Leandre, Par. 1784. 8. In das Englische: 1) Von Chr. Marlowe, und Heine. Petowe, 1598. 4. 2) Von George Charman, 1606. 8. 1629. 4. 3) Von Rob. Stapleton, († 1669) Oxf. 1645. 4. 4) Von Lav. Eusden († 1730) in Drydens Miscell. Th. 6. S. 266. Ausg. v. 1716. 5) Von J. Stide, Loves of H. and L. 1753. 4. 6) Von einem Ungen. (Stirling) Works of Musaeus, 1760. 12. 7) Bey der Uebers. des Anakreon, Cambridge 1761. 12. Ich weiß aber nicht, ob diese Uebers. nicht mit der vorigen ein und dieselbe ist. 8) Von einem Ungen. Hero and Leander, 1774. 4. In das Deutsche: 1) Von G. W. Sacer. 2) Von Christoph. Alcegranber, d. h. Hahnemann, Leipz. 1633. 4. in Reimen. 3) Von J. G. H. Feder, aber nur ein Theil, in dem 1ten Bde. des Neuen Sammlers, Erl. 1766. 8. S. 245. 4) Von (J. G. Schloffer) Jfst. a. M. 1771. 8. 5) Von (Frdr. Grillo) Halberst. 1771. 8. 6) Von R. A. Müttner, Leipz. 1773. 8. Altenb. 1784. 7) Von Chr. Gr. v. Stolberg, in den Ged. aus den Gr. Hamb. 1782. 8. 8) Von L. G. S. Sprengel, im 1ten St. der Olla Potrida vom J. 1784. 8. 9) Von einem Ungen. Basel 1784. 8. 10) Von J. v. Alvinger, im d. Museum J. 1785. St. 10. und im 2ten Th. f. Gedichte, Alagenf. 1788. 8. Erläuterungsschriften: 1) Rem. sur l'Hist. d'Hero et de Leandre, p. Mr. (Louis Montbroux) de la Nauze, in dem 4ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. 2) Reflex. crit. sur l'Hist. de Hero et de Leand. von Nic. Mahudel, Ebend. im

im 7ten B. (beydes der Quartaussg.) 3) Specimen animadv. philol. critic. in Mus. Auct. C. Fdr. Hindenburg, Lips. 1763. 4. *Litterar. Notizen* liefert Fabric. Bibl. Gr. Lib. I. c. 16. Bd. 1. S. 119. der 4ten Ausg.) — Apollonius (s. den Art. *Argonautica*.) — Kolutus (De Raptu Helenae, Ed. pr. Ven. (f. a.) apud Aldum. 8. gr. Ex ed. I. D. Lennep, Leov. 1747. 8. gr. und lat. Ex ed. Harlesii, Nor. 1776. 8. Uebersetzt in das Italienische: 1) Von Corr. Aglio, Ven. 1741. 4. 2) Von Villa, Mepl. 1749. 12. in Versen. In das Englische: 1) Von Chrstop. Marloe, 1587. 4. 2) Von Et. Sheburne, Lond. 1651. 1701. 8. 3) Von Fr. Hawkes bey f. Uebers. des Apollonius. 4) Von W. Beloe, 1786. 4. und in f. Poems, 1788. 8. In das Deutsche: 1) Von Pösel. 2) Von J. J. Bodmer, in *Hexametern*, Zür. 1753. 4. und in f. *Calliope*. 3) Von (K. Grillo) Halb. 1771. 8. 4) Von A. A. Kuttner, bey dem Theophr. Met. 1772. 8. Altanb. 1784. 8. 5) Von Winger, im *L. Merkur*, Zul. 1785. und im 2ten Th. f. Ged. Alagenf. 1788. 8. Erläuterungsschr. *Super Coluthi Carmin. de Raptu Helenae* Progr. Harlesii, Erl. 1776-1777. f. 3 Stücke. *Litter. Notizen* in Fabric. Bibl. gr. Lib. II. c. 7. §. 7.) — Tryphiodorus (De Eversione Trojae, zuerst mit dem Kolutus zusammen; einzeln, mit einer metrischen Version, von Nic. Grischlin, Erst. 1588. 4. Von J. Merriek, Lond. 1739. 8. Uebers. in das Engl. von ebend. Dfs. 1741. 8. *Litter. Nachr.* bey Fabric. a. a. O. §. 8. — Quintus Calaber (Paralipomena Homeri Lib. XIV. Ed. pr. Ven. ap. Ald. f. a. 8. gr. Ex ed. Corn. de Pauw, Lugd. B. 1734. 8. (vergl. mit der Vann. crit. des Dorville, Amst. 1737. 8. S. 577-599.) Uebers. in das Ital. von Bern. Baldi. Einer andern Uebers. von Ant. Mar. Salvini gedenkt Quadrio (Stor. e Rag. Vol. IV. S. 693) aber auch diese weiß ich nicht näher nachzuweisen. Erläuterungsschriften: *Comment. de Q.*

Smyrnaci Paralip. Hom. qua nov. carm. edit. indic. . . . Th. Tychsen, Gott. 1783. 8. Von dem Verf. handelt ein Artikel im *Wayle. Litterar. Nachr.* in Fabr. Bibl. gr. Lib. II. c. 7. §. 6.) — — Uebrigens wird von den sämtlichen griechischen Heldendichtern, ausser dem Homer, deren Gedichte auf unsre Zeiten gekommen sind, als Dipeus, Musäus, Apollonius, Kolutus, Tryphiodorus und Quintus Calaber, im 3ten und 4ten St. des humanistischen Magaz. von Frdr. Aug. Wiebeburg für das J. 1787. gehandelt; und ein Verzeichniß der sämtlichen uns bekannt gewordenen griechischen Heldendichter, findet sich, unter andern, in des Quadrio Stor. e Rag. Vol. IV. S. 646. — —

Von römischen Dichtern: Publius Virgilius Maro (s. den Art. *Aeneis*.) — Marc. Annäus Lucanus († 64. Pharsalia, Lib. X. Ed. p. Rom. 1469. f. Ex rec. Oudendorpii et varior. Lugd. B. 1728. 4. Amstel Elz. 1671. 12. Von G. Corte, Leipz. 1726. 8. Von P. Burmann, Lugd. B. 1740. 4. Von Brindley, 1751. 12. Uebersetzt, in das Italienische: 1) Von dem Card. Lod. de Montichello, Mepl. 1492. 4. (aber so frey, daß von dem eigentlichen Lucan sehr wenig darin übrig ist.) 2) Von Giul. Morigi, Rav. 1584. 4. mit Hinzufügung eines eilften und zwölften Buches.) 3) Von Alb. Campani, Ven. 1640. 12. 4) Von Paol. Abriani, Ven. 1668. 8. in reimfr. B. 5) Von Gab. Mar. Meloncelli, Roma 1707. 4. in Octaven. In das Spanische: 1) Von Mart. Lassa de Orepesa, Vallad. 1544. Antw. 1585. 4. 2) Von D. Juan de Bauregui, Mad. 1684. 4. in Octaven. Auch sind noch einzelne Bücher von mehreren übersetzt worden. In das Französische: 1) Von Mich. de Marolles, Par. 1623. 8. in Prose. 2) Von Guil. de Brebeuf, Par. 1645. 4. in Verse. 3) Von Frd. Marmontel, P. 1766. 8. 2 B. in Prosa. 4) Von Pierre Masson, Par. 1765. 8. in Versen, aber mehr Nachschöpfung und Umschreibung, als Uebersetzung. 5) Von Ant. Laures, Par.

Par. 1773. 8. in Prosa. 6) Von einem Ungen. ein Anzug, unter dem Titel: Cesar et Pompée, Par. 1782. 8. in Versen. Auch hat Brebeuf noch das 1te Buch travestirt herausgeg. Par. 1656. 12. In das Englische: 1) Von Th. May (welcher auch das Original mit zwey Büchern bereicherte) 1630. 12. 2) Von Th. Rowe, L. 1719. f. 1720. 8. 2 B. in schönen Versen. 3) Die, von Th. May dem Original hinzugesetzt 2 Bücher, von Edm. Poulter, L. 1786. 4. In das Deutsche: 1) Von Lud. von Gekkerd, Leipz. 1645. 8. in ungereimte, ganz unverständliche, Alexandriner. 2) Von Casp. Wilh. v. Bock, Halle 1749. 8. in Reime. Erklärungschriften. Schon Quinctilian machte dem Lucan den Titel eines Dichters streitig; und unter den Neuern setzte Scaliger ihn, in der Epistol. ad Mamertum Patiss. und in den Proleg. in Manilium höchst tief herab. Auch Burmann, in der Vorrede zu s. Ausgabe, gehört zu seinen strengen, aber den gründlichen Tadlern, so wie la Harpe, in s. Melanges litter. Par. 1759. 1764. 12. Gegen diese haben ihn vertheidigt: Jac. Palmerius, in dem schon ums J. 1629. (S. Mem. dr Nicéron V. 3. S. 283) abgefaßten *Κριτικὸν Ἐπιχειρημα*, f. pro Lucano Apologia, e scriptis Ian. Berkelii, Abr. Fil. edid. Lugd. B. 1704. 4. und mit mehrern Abhandl. unter dem Titel: Dissertat. sel. de Poet. gr. et lat. ebend. 1707. 8. vorzüglich gegen Scaliger gerichtet. Ferner haben dergleichen Apologien geschrieben, Jac. Brissius, Jan. Verkeilus, u. a. m. welche, bey der angeführten Ausg. des Oudendorp sich befinden; Marmontel, in der Vorrede zu s. Uebersetzung; J. G. Meusel (De Lucano, Dissert. II. Hal. 1767. 4.) Zu den unparteiischen gehören Casillon, in einem Auff. in dem Rec. de la Société de Bouillon, Bouil. 1769. 8. J. J. Dusch, in dem 12ten - 15ten Briefe des 5ten Theiles s. Briefe zur Bildung des Geschmacks, und in s. Comment. de Lucani Pharsal. Alt. 1780. 4. E. Meiners, in s. Grundr. der Theorie und Gesch.

d. s. Wissensch. S. 64 u. f. Das Leben des Dichters findet sich in Greg. Gyraldi Histor. Poetar. S. 552. Bas. 1545. 8. und in Lud. Crusius Lives of the Roman Poets, Bd. 1. S. 364. d. deutschen Uebers. Litter. Notizen liefert Fabricii Bibl. lat. Lib. II. c. 10. Bd. 2. S. 138. Ausg. von 1773.) — Publius Papinius Statius († 96. 1) Thebaidar. Lib. XII. Ed. pr. Rom. 1476. f. Ex ed. Casp. Barth. Cygn. 1664. 4. 2 B. Veenhuys, c. not. var. Lugd. B. 1671. 8. (b. A.) Amst. Elzevir. 1653. 24. Uebersetzt in das Italienische von Erasim. Valvasone, Ven. 1570. 4. in Octaven; von Giac. Nini, Ven. 1630. 8. in reimfr. Verse; von Gels. Porpora (Card. Corn. Bentivoglio) Rom. 1629. f. in reimfr. Verse. In das Französische, zusammen mit dem folgenden Gedicht, von Mich. de Marolles, Par. 1658. 8. 3 B. in Prose, und, einzeln, von Cornilliole, P. 1783. 12. 3 B. In das Englische, von Lewis, with a dissertation on the whole, by way of preface, Lond. 1766 und 1773. 8. 2 B. in schöne Verse; und eine Nachahmung des ersten Buches, von Pope, in s. W. 2) Achill. Lib. II. gedruckt in den Ausgaben des vorigen; übersetzt, in das Ital. von Oras. Bianchi, in dem vierten Bde. des Corp. Poetar. latinor. Mediol. 1731 u. f. In das Franz. von Mich. de Marolles (s. vorher) und auch noch einzeln, in Verse, Par. 1678. 4. In das Engl. von Rob. Howard ums J. 1692. (S. Eiblers Lives of the Poets, Vol. III. S. 60.) Das Leben des Dichters in G. Gyraldi Hist. Poet. S. 530. und in Crusius Liv. of the R. Poets, Bd. 1. S. 410 d. II. Litter. Notizen in Fabricii Bibl. lat. Lib. II. c. 16. Bd. 2. S. 329.) — Caius Silius Italicus († 100. Punicorum Lib. XVII. Ed. pr. Rom. 1471. f. Arn. Drakenborch, Ultraj. 1717. 4. Pet. Schmid. Mit. 1775. 8. cur. Lefebure de Villebrune, Par. 1782. 8. 4 B. Uebersetzt in das Französische von ebendenselben, Par. 1781. 12. 3 B. In das Englische, von Th. Ross. Lond.

Lond. 1656. 1672. f. Als Erläuterungen über ihn, der 1te - 9te Brief im 3ten Th. der Briefe zur Bildung des Geschmacks. Das Leben in L. Crusius Lives, Vb. 2. S. 48. d. U. Litterar. Notizen in Fabr. Bibl. lat. Lib. II. c. 12. Vb. 2. S. 172) — Claudius Claudianus († 395. In Probin et Olybrii Consulatum, Panegy. deutsch im 3ten Br. des 3ten Thls. der Briefe zur Bildung des Geschmacks. 2) Deterio et quarto Consul. Honorii Augusti, Panegy. Deutsch, in dem vorher angef. B. Br. 9. 3) De Nuptiis Honorii et Mariae. 4) De Bello Gildonico. (S. darüber das vorher angef. B. Th. 4. V. 13.) 5) De Consulatu Fl. Mallii Theodori. 6) De laudibus Stilichonis, Lib. III. 7) De bello getico (S. die angef. Briefe, Th. 4. Br. 14 und 15.) 8) De sexto Conf. Honorii Augusti. 9) Laus Serenae. 10) Epithal. dictum Palladio et Celerinae. 11) De raptu Proserpinae, übers. in das Ital. von Liv. Sanuto, 1551. 8. in reimfr. Verse; von Giob. Barbo, Ven. f. a. 4. eben so; von Annib. Mozolini, in f. Rime, Luca 1560. 4. eben so; von Nic. Bissi, Mil. 1584. f. in Octaven; von Giov. Dem. Bevilacqua, Pal. 1586. 4. eben so; von Marc. Ant. Cinnizi, Ven. 1608 12. Von Nic. Verengani, mit den übrigen Ged. des Claudian, Ven. 1716. 8. 2 B. in reimfr. Verse. In das Spanische von Franc. de Garia, Mad. 1628. 8. In das Französische: außer einer Parodie von Ch. Coypeau d'Assouci, Par. 1664. 12. von den Damen des Roches, Par. 1586. 4. Von Jean Nicole, Par. 1658. 12. Von H. V. Merian, Berl. 1755. 8. In das Englische: von Lw. Eusden, aber nur ein Thell; von L. Digges, mit den übrigen Werken des Claudian, Lond. 1628. 4. In das Deutsche, Hamb. 1784. 8. und der Eingang nachgeahmt in einem Ged. an Klok, Halle 1769. 8. von Gottl. Lange; der erste Gesang bey der, das Gedicht erläuternden Commentat. ... B. G. Walchii, Gött. 1770. 4. 12) Gigantomachia, ein Fragment. Gedruckt sind

diese Gedichte, sämmtlich, zuerst, Vincent. 1482. f. erschienen; die besten Ausgaben sind, c. not. varior. Amstel. 1665. 8. I. M. Gesneri, Lips. 1759. 4. 2 B. cur. Burmanni f. Amstel. 1760. 4. Zur Erläuterung des Dichters, ein Memoire von H. V. Merian, in der Hist. de l'Acad. de Berlin, vom J. 1746. Deutsch, in dem 2ten Vb. S. 355 f. Abhandl. von dem Einflusse der Wissenschaft. auf die Dichtkunst, Leipz. 1784 u. f. 8. Das Leben des Dichters, in L. Crusius Lives Vb. 2. S. 162. d. U. Litter. Notizen in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. 15. Vb. 3. S. 191. — Caius Silius Sidonius Apollinaris († 482. S. den Art. Lobrede.) — Von den römischen Heldendichtern, außer dem Virgil, deren Gedichte auf unsre Zeiten gekommen sind, findet sich eine Abhandl. im 2ten, 3ten und 4ten St. des humanistischen Magazines von F. A. Wiebeburg, für das J. 1788. und im 2ten St. für das J. 1789.

Heldengedichte von neuern Dichtern. Diese lassen, überhaupt, sich süßlich in zwey verschiedene Classen theilen, und sind, auf mehr, als eine Art, von den Heldengedichten der Alten verschieden. Die eine derselben besteht aus denselben, welche, mehr oder weniger, nach den Mustern der Alten, abgefaßt sind; und die andre aus solchen, welche ihre Form aus den Sitten und Einrichtungen der Zeit erhalten haben. Die erstern, die eigentlichen Heldengedichte, machen, ihren Urbildern gemäß, Ein, in sich vollkommener zusammen gesetztes Ganzes aus, und haben mehr Einheit im Plan und Zweck, oder in der Handlung und im Helden, als die letztern, als die so genannten romantischen oder Ritterspoëden; und hieraus hat denn wieder in jenen, nicht allein ein, im Ganzen, feyerlicher und ernsthafter Ton entspringen, sondern das Wunderbare darin hat auch, so bald ihr Inhalt nicht aus der Religion selbst geschöpft worden ist, eben durch den, ihnen natürlichen ernsthaften Ton, und durch die ganz andern Verhältnisse, worin die christliche Religion zu ihren Veten.

Bekannern steht, beschränkt, oder auf eine eigene Art modificirt werden müssen. Das, in dem bloßen Volksglauben gegründete neuere Wunderbare muß, bey jenem Tone, zu niedrig, zu unedel scheinen, und wird, weit entfernt, aus der Religion selbst, wie das Wunderbare der alten Welt zu steigen, oder mit derselben zusammen geschmolzen werden zu können, von dieser zum Theil verworfen, und ist auch wirklich nicht verträglich mit ihr. Die Mythologie der Alten aber kann eben so wenig noch den nöthigen Glauben finden, als sie mit Gegenständen aus andern Zeiten, oder Begebenheiten von andern Völkern sich in schickliche Verbindung bringen läßt, und ist folglich nur Anspielungsweise zu gebrauchen. Die Verfasser dieser Heldengedichte sind also größtentheils genöthigt gewesen, sich mit bloßen allegorischen Wesen zu behelfen, und hieraus ist denn schon, so wohl in Ansehung der Form, als der Wirkung, ein Unterschied zwischen ihnen und den Heldengedichten der alten Welt entstanden. Ein zweyter Unterschied gründet sich darauf, daß, bey ganz andern Verfassungen, und einer ganz andern Heißeisbildung, die Helden in den ersten lange nicht so viel Interesse zu erwecken im Stande sind, als die Helden in den letzten noch jetzt erwecken, und um desto eher ihren Völkern erwecken mußten. Aus dem, allmählig immer größer gewordenen Unterschiede, oder der allmählig entstandenen Absonderung der verschiedenen Stände der bürgerlichen Gesellschaft von einander, und vielleicht auch aus den Eigenheiten der christlichen Religion, hat für die neuern Europäischen Völker, sich ein ganz anderer Begriff von Größe, als die Alten haben konnten, bilden müssen; und diesem zu Folge haben die neuern Helden, weder durch solche Springfedern in Bewegung gesetzt werden, noch solche Thaten verrichten können, als die Helden der Alten. Die Unternehmungen, welche Homer besingt, sind nicht so wohl Wirkung oder Folge weit absehender Pläne, überlegter Entwürfe, kaltblütig ausgedachter Vorsätze von Seiten seiner Perso-

nen, als Unternehmungen, wie sie aus den, allen Menschen, zu allen Zeiten, eigenen Empfindungen zu entspringe vermögen. In der Iliade entwickelt sich Alles, aus der, dem individuellen Charakter des Achill, aus der ihm, als Mensch, zugesägten Beleidigung; und in der Odyssee Alles, aus einer jedem Menschen eben so sehr, als dem Ulyß, natürlichen Sehnsucht nach Vaterland, nach Weib und Kindern; und nur daraus entsteht, meines Bedünkens, unsre Theilnehmung an den Begebenheiten selbst, unsre Bereitwilligkeit, dem Helden allenthalben zu folgen. Nicht diese Begebenheiten, sondern die Quelle derselben, hält uns fest. Schon bey dem Virgil verhält die Sache sich anders. Nur bey der Dido erscheint Aeneas als eigentlicher Mensch, und auch hier nicht mehr ganz, als solcher; der Stifter des Reichs steht schon durch; und Handlungen, welche aus einer, dem Menschen überhaupt, so entfernt liegenden Quelle fließen, können diesen unmöglich mit sich fortreißen. Wer nicht mit dem Helden selbst sympathirt, sympathirt auch nicht mit den Handlungen desselben. Zwar kann die Schönheit der Darstellung noch immer dem Werke Theilnehmung verschaffen; aber, auch die schönste Stuccoarbeit ersetzt nicht den Marmor; und man muß schon Künstler, und beynahe nicht als Künstler, oder doch Kunstliebhaber, seyn, um durch das, einem Fremden gehorige, Kunstwerk eben so sehr, eben so innig, als durch ein eigenes afficirt zu werden, oder mit dem Dichter und nicht mit seinem Helden, sich zu beschäftigen. Hierzu kommt noch ein anderer Umstand; die Begeisterung des Dichters wird, in solchen Fällen, uns immer, mehr oder weniger, und wenigstens dunkel, erkünstelt scheinen; wir glauben nicht, daß ihm Thaten der Art im Ernste so wichtig haben seyn, daß sie ihm so sehr zu Herzen haben gehen können, um darüber in Feuer und Flamme zu geraten; wir glauben, daß diese, durch Nebenumstände, Nebenabsichten, so heftig haben angeblasen werden müssen, wenigstens, in dem vorhabenden

tenden Falle, wir, die wir keine Krieger sind; wir wünschen auch in ihm, den Patrioten gleichsam dem Menschen untergeordnet zu sehen, weil er immer doch zuerst Mensch ist. Nicht allein diese Vorstellung aber muß auf die Wirkung seines Werks auf uns, sondern die erkünstelte Begeisterung wird auch auf seine Darstellung selbst einen nicht günstigen Einfluß haben, und hat ihn auch wohl wirklich darauf gehabt. Wenn Virgil schon in diesem Falle ist: so müssen die neuern Dichter sich noch weit mehr darin befinden. Nur Milton macht zum Theil hier eine Ausnahme; und hätte er den Fall unserer Stammetern mehr wie ein Unterliegend der Vernunft bey dem Reize von Verführung, als diese Begebenheit von der theologischen Seite dargestellt: so würde die Theilnehmung an derselben vielleicht noch allgemeiner, noch lebhafter seyn. Indessen folgt doch hieraus, daß der epische Dichter, welcher die Bewegungsgründe zu den Handlungen seiner Personen, aus einer allgemein geglaubten Religion herleitet, immer allgemeiner wirken muß, als wer sie aus Eroberungsgeiz, Politik, angeerbten Rechten und dergleichen, vorzüglich erhabenen, Bewegungsgründen entstehen läßt, wofen nur nicht, wie z. B. im Noach, der Held ein mehr leidender, als thätiger Held ist. Und zugleich sieht man, wie so irrig die mehren Kuntrichter vorzüglich und zuerst von ihm verlangen, daß er durch die Thaten seiner Helden Bewunderung zu erwecken suchen soll. Was gehn uns diese Thaten an, wenn sie nicht, durch ihren Ursprung, uns nahe gebracht werden? Nicht auf ihnen, sondern auf diesem ihrem Ursprunge, beruht unsre Theilnehmung; und meines Bedünkens zieht Achil und Ulys uns viel zu nahe, viel zu innig an sich, als daß wir sie bloß bewundern könnten. Auch verschaffen, meines Bedünkens, Begebenheiten, welche aus eigentlicher Empfindung fließen, in so fern immer bessere, genauere zusammen hängende Pläne, als alles, was dadurch an einander geknüpft ist, inniger und natürlicher verbunden ist.

Zweyter Theil.

seyn, oder doch zu seyn scheinen muß. Die Folge dieser Begebenheiten ist uns von selbst anschaulich, und der Dichter der Nähe überhoben, die Bewegungsgründe zu jeder einzeln anzugeben. — Doch nicht genug, daß die neuern Begriffe von Größe die Dichter genöthigt haben, den neuern Helden, bey ihren Handlungen Zwecke und Absichten beizulegen, welche unsre Theilnehmung daran schwächen, verhindern eben diese Begriffe auch den Dichter, ihnen solche Thaten selbst zuzuschreiben, als sich vollkommen zur Anschauung bringen, oder sie auf eine, je dem, wenn nicht ganz mögliche, doch faßliche Art thätig seyn zu lassen. Der neuere Held muß mehr, gleichsam mit seinem Geiste, als mit seinem Körper handeln; es ist ganz unter seiner Würde, für sich ganz allein, irgend ein kühnes, beschwerliches Abenteuer zu unternehmen, oder sein Leben, sein Daseyn, aus ganz eigenem Antriebe, oder aus bloßem Heldenthum, aufs Spiel zu setzen; er theilt alle Gefahren, in welche er kommen kann, nicht allein mit mehreren, sondern es ziemt ihm auch nicht, sich, für seine Person, in die größten zu begeben, weil er für das Ganze, dem er vorsteht, sorgen, und die Unternehmungen Anderer leiten soll. Aber dieses kann nur durch Anordnungen, und Befehle geschehen; und so viel Geisteskräfte immer hiezu erforderlich, und so edel diese Bestimmung auch immer seyn mag; so ist sie denn doch einmahl für den Dichter, welcher, vorzugsweise, Thaten und Begebenheiten darstellen soll, eben so wenig ergiebig, als, unter solchen Beschränkungen, jene Geisteskräfte schwerlich hinlänglich zu verfaßlichen sind; und dann können zu wenig Menschen in solche Lagen kommen, als daß sie viel Theilnehmung zu erwecken fähig seyn sollten.

Die Ritter- oder romantische Epopöe, welche die Heldenthaten der mittlern Zeiten in den Landessprachen besingt, ist beynähe die einzige Originaldichtung der Neuern, und ihre Eigenheiten so wohl als ihr Ursprung verdienen

Rf Daph

daher besonders in Erwägung gezogen zu werden. Von dem Heldengedicht der Alten ist sie auf mancherlei Art verschieden. Genaue Einheit im Plan und Zweck oder in der Handlung und im Helden, kann sie, in so fern nicht wohl haben, als die Helden derselben; die Ritter, allenthalben ihres Gleichen fanden, allenthalben immer auch mit andern Ritters zu kämpfen hatten, und zugleich, ohne irgend einen besondern Zweck, als sich zu Rittern zu bilden, Heldenthaten zu verrichten, und Ruhm zu erwerben, folglich auf gutes Glück, (à l'aventure) in der Welt umher zogen. Und hieraus sind denn nun wieder eine Menge anderer Folgen entstanden. Der Ton darin hat dadurch mannichfaltiger und abwechselnder werden können, als er es in den eigentlichen Heldengedichten seyn darf; und mit dieser Freiheit verträgt sich zugleich der Gebrauch des, bloß im Volksglauben gegründeten Wunderbaren sehr gut. Dieses Wunderbare selbst, die, in diesen Epoden erscheinenden Riesen, Feen, Zwerge, Zauberer, Schlangen, Drachen, u. s. w. gehören zu den vornehmsten Eigenheiten derselben, und sind, höchst wahrscheinlich Weise, aus den eigenthümlichen Meinungen, Sitten und Einrichtungen derjenigen Zeit, und derjenigen Länder entsprungen, in welchen diese Epöden selbst entstanden ist; sie scheinen nichts, als Verstärkung, oder dichterische Darstellung des Wirklichen, und nicht, wie Warton (in seiner Abhandlung über den Ursprung der romanhaften Dichtung in Europa, übers. in J. J. Eschenburgs Britischen Mus. Bd. 3. 5) u. a. m. glauben, aus dem Orient, wenigstens nicht erst zur Zeit der Entstehung der ältesten Ritterromane, hergebracht zu seyn. Man muß den ersten Keim dieser Dichtungen nur von der Fort- und Ausbildung derselben unterscheiden, nur jene Einrichtungen, Sitten und Meinungen, und die Uebersetzung derselben, in unsern Zeiten, fest im Auge behalten; und dann wird es nicht erst des Zeugnisses der Edda bedürfen (welche, als ein, im alten und neuen

Jahrhundert gesammeltes Product, allerdings leicht in den Verdacht kommen kann, daß sie nicht den ächten Glauben der alten Nordischen Völker enthält, sondern daß sie aus den Dichterepen erst zusammen gesetzt, oder geschöpft worden ist, welche zur Zeit ihrer Sammlung, schon in Frankreich und Deutschland zum Theil Gdng und Gebe waren) es wird, sage ich, ihres Zeugnisses nicht bedürfen, um es sehr begreiflich zu finden, daß die Nordischen und Abendländischen Völker ganz von selbst zu jenen Vorstellungen und Darstellungsarten haben gelangen können. Warum müßte man erst, z. B. Gog und Magog (S. Warton, a. a. O. B. 3. S. 26. Anm. h) gekannt haben, um die, mehr als gewöhnlich, großen und starken Menschen, deren es in den Nordlichen Ländern vielleicht mehrere, als in Asien gab, in Riesen zu verwandeln? Oder um diejenigen, welche große, außerordentliche Dinge verrichtet hatten, auch als körperlich außerordentlich große Menschen darzustellen? Karl der Große ist, bey dem so genannten Turpin, acht Fuß hoch; und der Stifter der christlichen Religion heißt, beym Ottfried, Risi, so wie der Teufel, beym Notker, Nidir Risi. Der Charakter dieser Riesen selbst ist ganz aus den Sitten der Europäischen Mittelalter entlehnt. Sie sind größtentheils Räuber, und vorzüglich Jungfernräuber. Jenes war der größte Theil der damaligen Burgherrn und Barone, und dieses, der Jungferneaub, oder gewaltsame Entführungen, waren noch, in viel spätern Zeiten, eben so häufig, als es wieder natürlich war, solche Räuber zu außerordentlich großen und starken Menschen zu machen. Sie sind, ferner, größtentheils Heyden, und, wenn diese Eigenschaft auch ihnen nicht wider gegeben worden, weil jener Raub, durch ausdrückliche Kirchengesetze verboten war, und folglich ein guter Christ sich denselben nicht schuldig machen konnte; so würden doch diese Thaten selbst eine solche Bezeichnung genugsam rechtfertigen. Die Feen, deren Name unstreitig aus dem lateinischen *Fatum* gemacht

macht ist (s. Menage Dict. v. Fee, und Du Cange, v. Fadius) finden sich sehr frühzeitig in dem Glauben der ältern Europäischen Völker. Schon Arnobius (adv. Gentes) spricht von Menschen, qui *Fantus* reverentur; und die Peri Morgian aus dem Orient mag also immer, wie Marton will, einer der berühmtesten dieser Feen, der Morgain, oder Morgan den Namen gegeben haben; die Sache selbst, oder die Begeisse von solchen Wesen, und der Glaube an sie, war ehe da, als die Araber sich in den Besitz von Spanien setzten, obgleich kein Mensch läugnen wird, daß diese Begriffe, nach Maßgabe des Fortschrittes der Cultur, und der nähern Bekanntschaft der abendländischen und nördlichen Völker mit den morgenländischen, fort- und ausgebildet wurden. Die Zwerge sind mit den Feen einerley Abkunft, und unzertrennlich verbunden. Im Grunde scheinen sie nichts als die Feen des eigentlichen Nordens gewesen zu seyn; diese hießen nämlich in den Scandinavischen Ländern *Duergar*, von welchen unser Zwerg, so wie das englische Dwarf, gemacht worden ist. Daß die Elfen eben jenes Ursprunges sind, zeigt sich in dem noch gegenwärtigen Volksglauben an den Alp; der, bey den Scandinavischen Völkern *Mara* hieß (S. Kellers Antiqu. Sept. S. 261, und in den Add. S. 588. Ausg. von 1720) und eben so, wie sie, ein Nachtwesen ist, welches mit dem Schläfe und den Träumen der Menschen kein Spiel treibt. Feen unterscheiden sich von diesem nur dadurch, daß sie feiner, flüchtiger, beweglicher sind. Eben so ist der, noch in dem Volksaberglauben lebende, wilde Jäger wohl nichts, als ein Abkömmling, oder vielmehr das Urbild, eines, unter mancherley Gestalten, in den Ritterromanen vorkommenden Waldungeheuers, welches öfterer so geräuschvoll dargestellt wird, als ob dreysig Suppel Hunde in ihm eingeschert wären: eine, nämlich, aus dem Zustande der nordischen Länder, aus großen Waldungen, und Verschüttungen mit der Nacht entstandene Dichtung, an deren Darstellung im

Spenser, der diesem ungeheuer hundert bellende Zungen giebt, (V. 12. 41.) man zugleich die Fortbildung dieser Vorstellung art sehen kann. Die Lindwürmer und Schlangen, welche so oft die Schlösser und Burgen vertheidigen, haben, wie schon von Mallet (Introduction à l'hist. de Danemarck, B. 2. S. 243) und Dalin (Geschichte des Schwedischen Reiches, B. 1. S. 128 und 200) bemerkt worden ist, ihren Ursprung wohl nur der alten Bezeichnung der Mauern zu verdanken, welche man ursprünglich, in Ermangelung eines eigentlichen Ausdruckes, Schlangen hieß; weil sie die Gebäude umgaben, oder umschlangen, wie wir noch im Deutschen sagen. Und die ursprüngliche Gestalt und Festigkeit dieser Schlösser und Burgen gab unsförlig die Veranlassung zu mehreren Dichtungen von den Gefahren, mit welchen die Einnahme derselben verbunden gewesen seyn soll. So gar die Drachen, welche Marton (a. a. O. B. 3. S. 33) zu sichern Merkmalen des Orientalismus macht, und Löwen waren schon vor den Kreuzzügen in den Abendländern bekannt. Das heilige Heerzeichen der Sachsen war, nach dem Witekind, der ums J. 980 schrieb, *leonis atque draconis atque desuper aquilae volantis insignitum effigie*. Der Begriff von Lauberey und Laubereyen mußte mit dem Begriff von dem Daseyn jener übermenschlichen Wesen, der Feen, Elfen, u. s. w. zugleich da seyn, und liegt so tief in dem Aberglauben der Nordischen und Abendländischen Völker gegründet, daß nicht allein, in den spätern Gesetzen darauf Rücksicht genommen worden ist, sondern daß er sich auch, in dem Glauben an Hexen, bis auf unsre Zeiten erhalten hat. Die Kämpfer in den gerichtlichen Zweikämpfen mußten schwören, daß sie keine bezauberten Waffen führten. (S. unter andern Montesq. Espr. des loix, Liv. XXVIII. ch. 22.) Das Studium der Astronomie, wenn es sich gleich ursprünglich von den Arabern herschreiben sollte, wurde, doch nicht, wie jener englische Schriftsteller (a. a. O. B. 3. S. 32) zu

sagen scheint, nur von diesen Völkern als
sehn, und schon weit früher in den Abend-
ländern getrieben, als das Werk, von
welchem Warton spricht, nämlich die
Historia Britonum des Gottfried von
Monmouth geschrieben ist. Wir wissen,
unter andern, aus dem Annalisten Karl
des Großen, dem so genannten Poeta Sax.
welcher im neunten Jahrhundert lebte,
daß Karl der große

Studuit totam rationem
Et legem cursus noscere syderei
und daß er

Syderios ortus, cursus obitusque
notabat,

Nullus eum punctus zodiaci la-
tuir.

Das wunderbare Horn, welches, in so
mancherley Gestalt, in den Ritterroma-
nen erscheint, ist, ohne alle Rücksicht auf
das, was Olaus Magnus (De aureo
Cornu, Hafn. 1541. S. 27 u. f.) da-
von erzählt, viel älter, als Warton (in
der History of Engl. Poetry selbst, B. 1.
S. 132) es macht. Er leitet seinen Ur-
sprung aus dem, ums J. 1070 vorgeb-
lich aus dem Persischen in das Griechische,
und aus diesem wieder ums J. 1190 in
das Lateinische übersehten Roman von
Alexander dem Großen her; aber, wenn
der Gebrauch eines bloßen Hornes, oder
auch eines, in der Form eines Hornes ge-
bildeten, spätern ganz metallenen kriege-
rischen Werkzeuges nicht, natürlicher, sich
von Völkern herschreiben müßte, welche
vorzüglich sich mit der Nacht beschäftigten
(welches der Fall der Morgenländer nicht
war) und die erst spät die Metalle kennen
lernten: so kommt es doch, schon in dem,
wenn gleich nicht in dem sechsten, doch
höchstens im 9ten Jahrhundert geschriebe-
nen Gedichte De prima expedit. Acti-
lae, B. 206 vor, und es ist so sehr in die
Sitten und Gebräuche der Abendländischen
Völker verwebt, daß, wahrscheinlicher
Wesie eine ganze Wissenschaft bey den
Franzosen den Nahmen (le Blazon) da-
von erhalten hat. War aber einmahl der
Gebrauch desselben überhaupt da: so wa-
ren seine Wirkungen in den Händen eines

kühnen und glücklichen Kriegers, sehr leicht,
ohne alles fremde Uebild, in Wunder zu
verwandeln. Diese Wunder sind nichts,
als Erhöhung, oder dichterische Darstel-
lung des Schreckens, welchen es einflößte,
oder der Thaten, welche der Held verrich-
tete, und der Eigenschaften, welche er
besaß. Freylich aber muß man, wie ge-
dacht, den ersten Keim aller dieser Dich-
tungen nicht mit der Fortbildung dersel-
ben verwechseln. Jener lag, meines Ver-
dankens, in den Sitten und Vorstellungen-
arten der abendländischen Völker selbst,
entsprang aus den, ihnen eigenen, An-
sichten der Dinge, aus ihrer eigenthüm-
lichen Lebensweise, aus ihrer, dieser Le-
bensweise angemessenen Selbstbildung, und
erhält sich, wie die vorher angeführten
Beispiele ebenfalls beweisen, noch jetzt zum
Theil in dem Volksaberglauben. Wie
wäre er in diesen gekommen, wenn er
nicht aus jenen Umständen selbst entsprun-
gen wäre? Daß dieser erste Keim, indes-
sen, durch die Bekanntschaft mit Morgen-
ländischen und arabischen Dichtungen und
Vorstellungsarten, Zuzüge erhielt, mo-
dificirt und entwickelt wurde, scheint eben
so gewiß zu seyn; und mancher Zug in
den romantischen Epopden ist unstreitig
nicht in den abendländischen Gebräuchen
und Einrichtungen gegründet, oder hat
darin nicht gleichsam sein Uebild, sondern
ist dichterische Darstellung ausländischer
Gegenstände. Die feurigen Seen, z. B.
die öfterer darin die Schlösser der Riesen
und Zauberer umstreifen, sind, wie Hurd
(Letters on Chivalry and Romance,
bey f. Mor. and Politic. Dial. Bd. 3.
S. 297 u. f. Ausg. von 1776) bemerkt hat,
wohl aus dem griechischen Feuer, das die
Abendländischen Völker bey ihren Zügen
ins gelobte Land kennen lernten, ent-
sprungen. Und eben so ist vielleicht man-
che Dichtung, manches Bild, so gar aus
der Bibel (vorzüglich aus der Offenbar-
ung Johannis) und selbst aus classischen
Schriftstellern genommen; oder doch ein,
in den Sitten und Gebräuchen dieser Völ-
ker selbst sich findender Gegenstand, ist
mit einzeln Zügen aus jenen ausgeschmückt

morden. Wer erinnert sich nicht, bey dem vorher gedachten wunderbaren Horne, der Beschreibung des Hornes der Aeneas im Virgil? (Aen. lib. VII. B. 513) — Was zwentens den Ursprung der Kitterepopden selbst, die Veranlassungen zu ihrer Entstehung u. s. w. anbelangt: so scheint es damit sich nicht anders, als mit dem Ursprunge jenes Wunderbaren zu verhalten. Sie sind, allmählig, zur Wirklichkeit gelangt; ihre ersten Keime sind wahrscheinlicher Weise dem, was sie in ihrer Vollkommenheit geworden sind, sehr ungleich gewesen, und aus den Sitten, aus der Denkart, aus der Geistesbildung ihrer Zeiten entstanden. Wir haben zwey lateinische Geschichtsbücher, aus welchen ein großer Theil derselben zundchst gekossen zu seyn scheint; und obgleich die frühesten und ersten derselben, wie die Folge zeigen wird, keinesweges diese Quellen haben: so sind diese Geschichtsbücher an und für sich doch älter, als diese ersten romantischen Dichtereyen, und müssen daher zuerst in Erwägung gezogen werden. Das eine ist die so genannte *Historia de vita Caroli Magni et Rolandi* von dem vorgeblichen Turpin, welche verschiedentlich, als in G. Schwab's *Germanicar. rerum Quatuor* verustior. Chronogr. Fröft. 1566. f. und im 1ten Bde. S. 67. der Reuberschen Sammlung gedruckt, und schon im J. 1200 in das Französische (S. die *Mem. de l'Acad. des Inscript.* Bd. 17. S. 737 der Quartausg. und Bartons *Hist. of Engl. Poetry*, Bd. 1. S. 135) so wie in mehrere Sprachen, wenigstens Theilweise, übersetzt worden ist. (S. die *Bibl. des Romans* des Gordon de Percey, oder du Fresnoy, Bd. 2. S. 182. und die *Bibl. univ. des Romans*, Juillet 1777. Bd. 1. S. 132.) Der wahrscheinlichsten Meinung nach, ist sie das Werk eines ums J. 1095 lebenden Mönches, Robert. (S. in den *Mem. de l'Acad. des Inscript.* Die Abhandl. von Le Beuf und Caplus, Bd. 10 und 11. der Quartausg.) und war weit früher, als die Verf. der *Bibl. univ. des Romans* a. a. O. sagen, nämlich

nicht erst im vierzehnten, sondern bereits im Anfange des 13ten Jahrhunderts allgemein bekannt, wie man, unter andern aus des Gervasius Tilber. *Or. Imperial.* (in dem 1ten Bd. von Leibn. *Script. Brunsv.*) sehen kann. Die andre ist die *Historia Britonum* von Gottfried von Montmouth, und, eben so wahrscheinlich, in den J. 1128: 1133 geschrieben (S. Bartons Abhandl. a. a. O. Bd. 3. S. 16. Anm. w) Auch diese ist mehrere Male gedruckt, und in mehrere Sprachen übersetzt. Die lateinischen Ausgaben sind mir nicht bekannt; aber wohl eine, wieder im J. 1718 erschienene englische Uebersetzung; und eine französische und italienische wird in der *Bibl. des Romans*, Bd. 2. S. 176. angeführt. Beide diese Werke sind sichtlich, nicht als Gedicht geschrieben, nicht zu belustigen oder zu ergötzen; sie wollen wahre Begebenheiten enthalten, und eigentliche Geschichtsbücher seyn. Auch sind sie es auf eben solche Art, als es mehrere Werke dieser Zeit sind. Jedoch scheinen die Verfasser beyder noch besondere Absichten bey ihren Arbeiten gehabt zu haben. Die erstere hat, allem Ansehn nach, die damals gepredigten Kreuzzüge beaufstigen sollen (S. die vorher angef. Abhandl. des Le Beuf und Caplus) und die zweyte ist offenbar zur Erhebung der Britischen Nation im Verhältnis zu den Sachsen, welche solche unterjocht hatten, geschrieben, oder hat wohl gar, wie einige französische Litteratoren, als Caplus (a. a. O.) und der Herausgeber der *Fabl. ou Contes du XII. et du XIII. Siecle*, Par. 1779. 8. 3 B. Vor. S. 28 behaupten, ihr Daseyn gleichsam dem Reide der englischen Nation über den vorhergehenden Feld der französischen zu verdanken, und Artur ist nichts, als Gegenstück zu Karl dem Großen, so wie Joseph von Arimathea das Gegenstück zu dem Lazarus von Bethanien, der sich zu Marseille niederließ u. s. w. Doch, dem sey auch, wie ihm wolle; genug, beyde Werke, ob sie gleich nicht Anspruch darauf machen, sind voll von romantischen Abenteuern und Dichtungen, so wie wir solche nur immer in den

den eigentlichen, spätern Mittergedichten in den Landessprachen, finden; und es entsteht also die Frage, welche Materialien ihnen zum Grunde liegen? Aus welcher Quelle ihre Verfasser die, von ihnen erzählten Begebenheiten geschöpft haben? Mehrere einsichtige Literatoren (z. B. Falconet, in den Mem. de l'Acad. des Inscr. Bd. 7. der Quartaussg.) haben die Meinung gehegt, als ob auch diese Materialien Gedichte in lateinischer Sprache gewesen wären, und als ob überhaupt in den meisten, und vielleicht allen Europäischen Ländern, mit der Einführung des Feudalsystems und der christlichen Religion, alle Art von Dichterey, in den verschiedenen Landessprachen, aufgehört habe, und bis zu einem gewissen Zeitpunkt nur in der lateinischen Sprache getrieben worden sey; und diese Meinung hat allerdings viel für sich. Das Feudalsystem in den damaligen Zeiten war, ohnfechtig, dem poetischen Geiste nicht sehr günstig; und die christliche Religion selbst, eingeeimpft auf die Sitten der Zeit, mußte vielleicht die Menschen vollends abkumpfen und aller Dichterey unfähig machen. Der Ritterstand war ohne alle Geistesbildung, und die übrigen Menschen waren Sklaven; der Mittelstand war noch nicht zum Vorschein gelangt. Die einzigen Personen also, welche Fähigkeiten und Antriebe zu dergleichen Beschäftigungen behalten konnten, waren die Mönche; und diesen lag nicht allein, der Gebrauch der lateinischen Sprache unfechtig näher, als der Gebrauch der Landessprachen, sondern zwischen den Dichtereyen von den Thaten der Helden dieser Zeit, und den Thaten und Wundern, welche den Heiligen in den lateinischen Legenden und Lobgedichten zugeschrieben werden, findet sich auch eine auffallende Ähnlichkeit; und beyde athmen gleichsam einenley Geist. Allein, ein Wahl ist uns die Quelle, aus welcher die eine dieser Geschichten, die Historia Britonum gekostet ist, wenigstens aus Nachrichten bekannt. Ihr Verfasser will ein isländisches Werk in der Landessprache vor sich gehabt haben; und wenn dieses kein

Original gleich schon längst verloren gegangen, und das, was dafür ausgegeben wird, nichts als eine Uebersetzung seines Werkes selbst ist (S. Marton, a. a. D. Bd. 3. S. 15. Anm. u), so kann doch wohl nicht, wie unter andern H. Sprengel in f. Geschichte von Großbritannien, Bd. 1. S. 90 u. f. meint, Gottfrieds Werk aus einem, in der Folge vorkommenden romantischen Gedicht des Wifface gezogen worden seyn; denn dieses ist, nach den eigenen Worten seines Verfassers, erst im J. 1155 und also nach der Erscheinung der Histor. Britonum geschrieben. Auch läßt es sich wohl nicht läugnen, daß, so wenig wir es auch mit Gewißheit wissen, die alten Welshen oder Walliser, deren Thaten in dieser Geschichte vorkommen, ihre Darden hatten (S. Sprengels Gesch. von Großbritannien. Bd. 1. S. 390); und daß, unter andern, von Taliesin, im 6ten Jahrh. Heldenlieder geschrieben worden sind, wovon sich noch Ueberreste erhalten haben. (S. Ev. Evans Dissert. de Bardis, S. 68 u. f. bey f. Specimens of the Poetry of the anc. Welsh Bards, Lond. 1764. 4.) Freylich beweist dieses gegen jene Meinung nichts; die gedachten Heldenlieder, und der erste Stoff zu Gottfrieds Geschichte sind unfechtig früher da, als das Christenthum in Wales eingeführt, gewesen; allein es beweist denn doch, daß den neuern Dichtereyen in den Landessprachen nicht durchaus lateinische Dichtereyen zum Grunde liegen, oder zuvor gegangen sind. Und eben so zweifelhaft scheint es, zweytens, daß auch da, wo das Feudalsystem, in Verbindung mit dem Christenthum herrschte, und mit Einführung derselben, alle Dichterey in den Landessprachen hätte aufhören sollen. Um Dichter zu seyn, braucht es keiner eigentlichen Wissenschaft; und die christliche Religion stimmte auch nicht allenthalben gleich so ganz die Sitten und den Ton der Seele um, daß dichterische Begeisterung unmöglich geworden wäre. Kriegerische Unternehmungen behielten noch immer ihren Reiz. Und zugleich blieben von dem Mittelstand selbst, eine Menge

Menge unbegüterte, so wie auf den Burgen und Schlössern, andre unbeschäftigte Personen genug übrig, welche solche besorgen konnten. Auch bestand ja die ganze druckende Verfassung des Feudalsystems noch in denen Zeiten, aus welchen wir dichterische Producte in den Landessprachen besitzen. Oder hätte der Geist der Dichterei durch morgenländische Werke, welche füglich nur in die Hände der Mönche kommen konnten, wieder erweckt werden müssen? Allein der Roman von Alexander dem Großen, welcher, wie Warton (*Hist. of Engl. Poetry*, Bd. 1. S. 132) zu glauben scheint, zum Muster der romantischen Dichtungen von den Thaten der Abendländischen Ritter gedient hat, kann, (wofern er auch noch echten morgenländischen Ursprunges ist) vor dem Jahre 1190 nicht in den Abendländern bekannt geworden seyn, denn um diese Zeit erst wurde er in das Lateinische übersetzt, und die vorhergedachten Geschichten von Karl dem Großen und den Britten, ja so gar (wie die Folge zeigen wird) eine Menge eigentlicher Ritterepoden in den Landessprachen, sind älter. Nicht minder unerweislich ist es, daß eigentliche arabische Compositionen jene Muster gewesen sind. Zwar führt Warton (a. a. O. Bd. 3. S. 24. Anm.) und besonders ein neuer Pitterator, J. Andres in f. Origen. *Progresos y Estado actual de toda la Literatura*, Mad. 1784. 8. (Kap. XI. Bd. 2. S. 78) eine Menge arabischer Romane solcher Art aus dem Herbelot an; aber, wenn diese auch, was wir von den wenigsten mit Gewißheit wissen, früher, als jene Geschichten geschrieben wären, wer sagt uns, daß sie in den Abendländern vorher bekannt waren? Die angezeigte Geschichte Karl des Großen, welche der letztere als einen Beweis für diese Bekanntheit in so fern anführt, als sie, seiner Meinung nach, in Spanien geschrieben worden seyn soll, ist, von einem andern spanischen Pitterator, welchem Kenntnisse und Scharfsinn nicht abzusprechen sind, Manans (in f. *Leben des D. Quirote*, S. 21 vor der

Amsterdamer Ausg. desselben v. J. 1755) ausdrücklich für ein, in Frankreich geschriebenes Werk erklärt worden. Besonders hätte er nicht auf den Doce Valientes der Araber, als auf dem Urbilde der zwölf Pairs von Karl dem Großen bestehen sollen; denn diese sind, wie unter andern Warton selbst (a. a. O. Bd. 4. S. 29. Anm. 1.) ausführlich, und noch umständlicher E. G. Voder in einer eigenen lateinischen Abhandlung, gezeigt hat, sehr tief in dem System der Nordischen Völkerschaften gegründet. Und, wenn die Araber gleich einzelne Abenteuer von solcher Art, wie unsre alten Ritter waren, unter sich gehabt haben: so waren ihre Sitten im Ganzen doch von den, in den Ritterzeiten herrschenden Sitten viel zu sehr verschieden, als daß sie so natürlich wie diese, viel eigentliche Ritterromane hätten veranlassen können, oder dazu so natürlich hätten führen müssen. Wozu bedurfte es, bey dem, in diesem Zeitpunkt herrschenden Geist der Kreuzzüge, der irrenden arabischen Ritter? Diesen Geist wird man doch wohl nicht von den Arabern herleiten wollen? Und welche Quelle von sonderbaren Abenteuern, kühnen Unternehmungen, u. d. m. mußte sich, mit diesen Zügen, für jeden dichterischen Kopf eröffnen! Wodurch es aber, meines Bedünkens, entschieden wird, daß die Ursänge der romantischen Dichtart weder in lateinischen noch gar morgenländischen Dichtereien gesucht werden dürfen, ist, daß wir wenigstens Nachrichten von Gesängen aus jenen Zeitpuneten besitzen, worin die Heldenthaten der Zeit in den Landessprachen gefeyert worden sind. Daß diese Gesänge nicht eigentliche, ganze Ritterepoden, nicht große, zusammen gesetzte Kunstwerke, sondern, wahrrscheinlicher Weise, zum Theil nicht viel mehr, als unsre jetzigen Volksliedersieder, und daß sie nicht in der *langue romane* geschrieben waren, schadet nichts. Hier, wo blos von dem Ursprunge jener Epoden die Rede ist, kommen dergleichen Gesänge als die ersten Keime derselben, vorzüglich in Betracht; und bey Untersuchungen die-

fer Art darf die Geschichte der Sprache nicht (ob es gleich öfterer geschehen ist) mit der Geschichte der Poesie eines Volkes verwechselt werden. Der Name allein thut nichts bey der Sache. Solcher Gesänge nun wird mannigfaltig gedacht. Wenn gleich diejenigen, welche Karl der Große sammelte (S. Eginh. Vit. Car. M. c. VIII, §. 34. und den Poeta Saxo in Leibnizens Script. Rer. Brunsv. B. 1. S. 168) oder die, welche der fromme Ludewig in seiner Jugend auswendig lernte (Thogan. de gest. Lud. Pii, c. 19) in so fern nicht hierher gerechnet werden dürfen, als wenigstens ein Theil derselben leicht noch heidnischen Ursprunges gewesen seyn könnte: so verdienen diese Nachrichten davon doch in so fern in Erwägung gezogen zu werden, als sie beweisen, daß man in diesen Zeiten sich noch mit Dichtungen in der Landessprache beschäftigte, und Aufmerksamkeit darauf, oder Geschmack daran noch nicht verloren hatte. Auch läßt sich aus der Nähe, welche die Geistlichkeit sich gab, sie, zum Theile, auszurotten (S. Capitul. Franc. Lib. VI. c. 193. und Hincmar. im Cap. ad Presbyt. c. 14) mit einiger Wahrscheinlichkeit schließen, daß heidnischer Aberglaube, und mithin wohl auch etwas von jenem Wunderbaren der romantischen Epopöe, welches durchaus orientalischen und arabischen Ursprunges seyn soll, mit in sie eingewebt war. Doch, wenn auch diese wider auf keine Art, und eben so wenig, als, aus dem angeführten Grunde, diejenigen, welche auf die Thaten des Alboin in Deutschland gemacht worden seyn sollen (Paulus diac. de Gestis Longob. Lib. I. c. 17) oder diejenigen, von welchen Aventin (Annal. Bojor. Lib. I. S. 15 u. f. 25 u. f. Lib. II. S. 130. Ausg. von 1627) spricht, hier in Anschlag gebracht werden dürfen: so gehören doch wenigstens diejenigen hieher, welche auf die Vorfahren Karl des Großen in den Landessprachen geschrieben wurden. Daß es deren gab, sagt der, vorher schon angeführte, im 9ten Jahrhundert lebende Poeta Saxo ausdrücklich:

— — *vulgaria carmina magnis*
Laudibus ejus avos et proavos
celebrant,
 Pipinos, Carolos, Hludovicos et
 Theodoricos
 Et Carlomannos Hlothariosque
 canunt.

(Bey Leibn. a. a. O. S. 161.) Und zugleich wissen wir, aus der angeführten Geschichte dieses Kaisers selbst, daß der gleichen Lieder auf verschiedene, darin vorkommende Personen, als auf den Grafen Dell (Kap. XI. Bl. 4. b. in Schards Ausg. Ffst. 1566. f.) und auf andre mehr (Kap. XX. Bl. 8. b.) so wie aus dem Matth. Paris, u. a. m. daß ein alter Gesang auf den Roland vorhanden war, welcher, unter andern, von den Franzosen in der Schlacht bey Hastings, im J. 1066 gesungen wurde. Haben wir selbst doch noch einen Schlachtgesang aus dem 9ten Jahrhundert übrig (in Schilters Thes. Antig. Teuton. Bd. 2. S. 16. so wie in I. Mabill. Annal. Benedict. Bd. 3. S. 635. und in neuerm Deutsch, bey Bodmers Altenglischen Balladen, Zür. 1780. S. 139.) der, so wenig poetisches Verdienst er haben mag, doch beweist, daß in den Landessprachen noch in diesem Zeitspuncte gedichtet wurde? Und, aus allen diesen wird es, meines Bedünkens, nun höchst wahrscheinlich, daß auch der Geschichte Karl des Großen, und mithin auch den, aus ihr später gestoffenen Nitterepenoden, einheimische Producte zum Grunde liegen und daß die romantische Dichteren weder nach morgenländischen Werken sich gebildet, noch mit lateinischen eigentlichen Gedichten sich angefangen hat. — Ehe indessen noch, so viel wir wissen, aus dieser und aus der Geschichte der Britten, größere romantische Heldengedichte in den Landessprachen gezogen wurden, waren deren bereits über die Kreuzzüge geschrieben worden, und diese würden also, dem Zeitalter nach, die ersten seyn. Die Chronik von Wigornis (in des Labb. Nov. Bibl. Mierpr. Bd. 2. S. 296.) welche bis zum Jahre 1184 geht, gedenkt derselben ausdrücklich mit

mit den Worten: Gregorius, cognomento Bechada de Castro de Turribus, professione miles, subtilissimi ingenii vir, aliquantulum imbutus litteris, horum (der Kreuzfahrer nämlich) gesta proeliorum materna ut ita dixerim, lingua, rithmo vulgari, ut populus pleniter intelligeret, ingens volumen decenter composuit, et ut vera et faceta verba proferret, duodecim annorum spatium super hoc opus operam dedit. Ne vero vilesceret propter verbum vulgare, non sine praecepto Episcopi Eustorgii et consilio Gauberti Normanni hoc opus aggressus est! Dieses Gedicht würde also ungefähr in den Anfang des zwölften Jahrhunderts, und also in den Zeitpunkt der Kreuzzüge selbst fallen. Daß vor und um diese Zeit, durch die eifrige Vertreibung des Ritterwesens und andere Umstände mehr, die menschlichen Kräfte besonders geweckt und in Thätigkeit gesetzt waren, zeigt die ganze Geschichte dieses Zeitpunctes und es ist also begreiflich genug, wie eine so merkwürdige Unternehmung als diese nach dem Orient, Dichterehen veranlassen können. Die nähere Beschaffenheit jenes Gedichtes ist aber nicht bekannt, weil, so viel ich weiß, es weder selbst, noch Uebersetzungen davon, vorhanden sind, wofür sich nicht vielleicht dergleichen, in den, von du Fresnoy, Bibl. des Rom. Bd. 2. S. 221. und 245) angezeigten Faits et Gestes du preux Godefroy de Bouillon, und Hist. de Godefroy de Bouillon finden. Auch gedenken nur wenig Literatoren desselben, oder geben doch nur sehr unvollständige Auskunft darüber (wie, z. B. Bettinelli, in s. Opere, Bd. IV. S. 12. Ven. 1782. 8. welcher so davon spricht, als ob es noch existire, ohne jedoch etwas näher deswegen zu bestimmen.) — Die zweyte Gattung der romantischen Epopöe, dem Zeitalter nach, ist diejenige, welche von dem Könige Artur, von seinen Rittern, von der Tafelrunde, von dem San Graal, von Merlin u. s. w. handelt, und die, wie gedacht, vorzüglich aus Gottfr. von

Montmouth Historia Britonum entspringen ist. Die älteste, noch bekannte dieser Epopöen ist, so wie alle die folgenden, in französischer Sprache abgefaßt, führt den Titel, Brut d'Angleterre, und ist, den eigenen Worten des Verfassers, Wistace, (Eustathius) zu Folge, nichts als eine Uebersetzung aus dem Lateinischen, und im J. 1155 geschrieben. (S. Fauchets Recueil, Liv. sec. Bl. 553 b. in s. Oeuvr. Par. 1610. 4. und Wartons Hist. of Engl. Poetry, Bd. 1. S. 63.) Zwar führt Fauchet (ebend. Bl. 558. b.) eine Stelle aus einem Romane vom Graal an, welche beweist, daß frühere Dichtungen darüber in Prosa existirt haben; und aus einer andern Stelle in dem Brut selbst, in den Revolutions de la langue françoise (bey den Poës. du Roi de Navarre, Par. 1742. 8. 2 B. S. 148) erhellt, daß vorher schon viele Tadeln von dem Artur im Umlaufe waren; aber mit Gewisheit ist von ihnen nichts bekannt. Auch der von du Fresnoy, in s. Bibl. des Rom. Bd. 2. S. 226. angezeigte Roman de Florimon, ist nicht, wie dort steht, im J. 1128 sondern, wie aus den Mem. de l'Acad. des Inscript. Bd. 4. S. 435 der Duodezaußg. erhellt, erst im J. 1180. von Hymon de Chatillon abgefaßt worden. Auf jenen Brut folgte, im J. 1160 der Rou des Normans als Fortsetzung, von Wace, oder Gasse, und nun eine Menge anderer von Chretien des Troyes, Luce de Guä, u. a. m. Sie alle anzuführen, verbletzt der Raum. Ob allen aber die angeführte Geschichte des Gottfried von Montmouth unmittelbar zum Grunde liegt, ob nicht manche aus andern, dieser Geschichte ähnlichen, lateinischen, Werken gezogen worden sind, lasse ich unentschieden. So viel ist gewiß, daß, wenn einige französische Literatoren gleich mehrere dergleichen lateinische Werke von einem Gautier Moab, oder Mapes, oder Rusticlanus von Puisse nennen, doch alle diese Romane im Grunde gleichsam nur ein Ganzes ausmachen, und alle in Beziehung mit einander stehen. Ein großer Theil derselben ist unstreitig verloren gegangen,

gangen, und die noch vorhandenen befinden sich in Handschriften auf der königl. Französischen und andern Bibliotheken. Viele davon sind aber auch, im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, in Prosa aufgelöst, und nachher in dieser Gestalt, im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert gedruckt worden, und Auszüge aus diesen prosaischen Arbeiten finden sich in der Bibliotheque universelle des Romans, (und, aus dieser, wieder, zum Theil, in unsern deutschen Bibl. der Romane) in den *Melanges tirés d'une grande Bibl.* Vol. H. u. f. und in den *Corps d'Extraits de Romans de Chevalerie* p. Mr. le Comte de Tressan, Par. 1782. 12. 4 B. Auch hat es nicht an Uebersetzungen und Nachahmungen in Prosa und in Versen in die italienische, spanische, englische, deutsche, und so gar die altnordische Sprache gefehlt, wovon in der Folge, einzelne hier vorkommen werden, und litterarische Nachrichten von ihnen liefern, du Fresnoy (in f. Bibl. des Romans, Vb. 2. S. 174. und 226.) Quadrio, (in der *Scor. e Rag. d'ogni Poesia*. Vol. IV. S. 482.) Warton (in der *Hist. of Engl. Poetry*, Vb. 1. S. 122. 150. und an andern St. m.) Percy (in den *Reliq. of anc. Poetry*, V. 1. S. XIX. und Vb. 3. S. XXI.) Die frühesten von den Originalen selbst sind in achtfolbichten Versen abgefaßt; und ihr poetisches Verdienst ist, nach den davon erschienenen Auszügen zu urtheilen, sehr geringe. Was die Art ihrer Entstehung anbelangt: so verdient es, meines Bedünkens, bemerkt zu werden, daß, wenn sie gleich in französischer Sprache zuerst abgefaßt worden, sie doch eher für englische, als französische Producte zu halten sind. Sie sind, nicht, wie gewöhnlich gesagt wird, von den *Troubadours* in der Provence, sondern, so wie die meisten der folgenden, in den nördlichen Provinzen Frankreichs, an den Höfen der Herzöge von Normandie geschrieben. (S. die *Revolutions de la langue franc.* a. a. O. V. 1. S. 66. und ebenb. die *Abhandl. de l'ancienneté des chansons franc.* S. 196. so wie die

Vorrede zu den *Fabl. ou Contes du XII. et d. XIII. Siecle.* Par. 1779. 8. 3 B. bes. S. 35) und diese Herzöge waren zugleich Könige von England, und hatten die französische Sprache daselbst, wie bekannt, am Hofe eingeführt. Und hiedurch wird es nun auch begreiflich, wie gerade ein Britischer König, Artur, einer der ältesten Helden der romantischen Dichtkunst werden können. Aus der Geschichte selbst, und mit Gewißheit, ist wenig oder nichts von ihm bekannt; man hat sogar an seiner Existenz gezweifelt; allein, so bald einmahl eine Geschichte (die vorher gedachte lateinische) von ihm da war, konnte es kaum fehlen, daß bey den Sitten der Zeit nicht er, Vorzugsweise, hätte besungen werden sollen. Diese Sitten waren von eben der Art, als die Sitten in jener Geschichte; und in ihr gleichsam Belage und Gewährungsmänner für seine und seiner Ritter ihre Thaten, vorhanden. Auch ist es sehr wahrscheinlich, daß, wenn gleich die eigentlichen Geschichtschreiber sehr wenig von ihm wissen, er sich doch wirklich gegen die Sachsen sehr hervor gethan hat, und daß sein Andenken nicht bloß in jener Geschichte, und durch dieselbe, sondern auch in mündlichen Sagen, und in den Liedern, worauf jene Geschichte gegründet war, noch zur Zeit der Abfassung jener Gedichte von ihm, lebte. Und eben so natürlich ist es, daß spätere französische Dichter wieder einzelne Theile aus seiner Geschichte besonders behandelt, und weiter ausführten. Er und sein Gefolge, so wie die runde Tafel, Merlin, Wales, u. s. w. waren einmahl berühmt geworden; allgemeine Bekanntheit mit ihnen, war bey den damaligen Romanlesern voraus zu setzen, und alle damit verknüpfte Begebenheiten mußten dadurch einen Anstrich von Glaubwürdigkeit und Wahrheit erhalten. — Die, dem Zeitalter nach, dritte Gattung der romantischen Epopöe scheint aus den Heldengedichten von Alexander dem Großen bestanden zu haben. Das Alexanders Geschichte und Character bey den damaligen Sitten, viel Anziehendes für die

die Bewohner der Abendländer haben mußte, ist sehr begreiflich. Und beide konnten leicht, durch die lateinische Geschichte des Curtius, unter ihnen bekannt werden. Jene Romanzen scheinen, in dessen, wenn nicht gänzlich aus einem griechisch geschriebenen Werke gezogen; doch dadurch veranlaßt worden zu seyn, und dieses Werk wimmelt von abentheuerlichen Dichtungen. Es wird, gewöhnlich, für eine Uebersetzung aus dem Persischen, und diese Uebersetzung für eine, ums Jahr 1070 gemachte Arbeit des Cethus ausgegeben (S. Fabric. Bibl. gr. Lib. III, c. 8. S. 207. und 212.) Allein, wie wenn das Werk ursprünglich in Griechenland wäre geschrieben worden, und die, daselbst und in Sicilien, durch die Normänner bekannt gewordenen Rittersitten und Vorstellungsarten, Einfluß auf die darin dem Alexander beygelegten Handlungen, und die darin befindlichen Dichtungen gehabt hätten? Wenn diese Geschichte, weit entfernt, wie Barton meint, eines der Urbilder der romantischen Dichterey gewesen zu seyn, gleichsam nur ein Abdruck derselben, oder eben durch diese romantische Vorstellungsarten zum Daseyn gelangt, und die darin, dem Alexander zugeschriebenen Abenteuer, weit entfernt auf die Schilderungen der ritterlichen Abenteuer Einfluß gehabt zu haben, nach dem Muster von diesen, gebildet wären? Daß den, in solchen Werken selbst, gegebenen Nachrichten von ihrem Ursprunge, besondrer in den Werken aus jenen Zeiten, sehr selten zu trauen ist, wissen wir zur Gnüge, und zeigt sich so gar in der lateinischen Uebersetzung eben dieses Werkes. Der Verfasser wollte Nestorus heißen, und eignete seine Arbeit dem Sohn des Kaiser Constantin des Großen zu; aber es hat sich gefunden, daß er Julius Valerius hieß, und ums J. 1190 gelebt hat. (S. Du Cange Glossar. voc. Βελλανος.) Gedruckt ist diese lateinische Uebers. Strassb. 1486 und 1494. f. so wie bey der Ausg. der Commentar. Caes. von Grævius; und aus ihr ist denn wieder eine französische, bis jetzt noch nicht

gedruckte (f. Montfauc. Biblioth. Mscrpt.) und eine Deutsche von J. Hartlieb, Ausg. 1478. f. (f. G. W. Panzers Annalen der Ältern deutschen Litteratur, S. 160 u. f.) gemacht worden. Auch hat A. G. Walch in seiner Einladungsschrift von einigen ältern deutschen Büchern, Schleusingen 1773. 4. einige von den ungereimten, in dem Werk enthaltenen Sabeln, abdrucken lassen. Und dieses Werk nun wurde nicht allein ums J. 1236 von einem Magister Qualichmus in lateinische Verse gebracht. (S. Fabr. Bibl. gr. a. a. D. S. 277 und Quadriv. Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. IV. S. 478) sondern hat auch, wahrscheintlicher Weise, und schon viel früher (S. die Bibl. des Romans des du Fresnoy, Bd. 2. S. 229) nämlich ums J. 1193, ein Gedicht des Alexander de Paris, oder de Vernay und Lambert Picots in französischen Versen veranlaßt. Wäre dieses aber auch erst, wie der Verf. der Revolutions de la langue franc. a. a. D. S. 158. behauptet, ums J. 1223 geschehen: so würde denn doch, eben der Bibl. des Romans des du Fresnoy, B. 2. S. 227. zu Folge, schon um die gedachte Zeit, ein Rittergedicht von diesem griechischen Fürsten Le Roman d'Alexandre et de Cliges son fils von Chretien de Troies vorhanden gewesen seyn. Auch sind in eben diesem Werke, S. 229 mehrere vom Alexander handelnde Gedichte angeführt. Jenes erstere derselben, nämlich das Werk des Picots und Vernay, zeichnet sich nach den, in den Revolut. de la langue franc. S. 163 u. f. angeführten Stellen, nicht allein vor den frühern aus, sondern die Versart, in welcher es geschrieben ist, die zwölfßüßigen Jamben haben ihren Namen, Alexandriner, auch wahrscheinlicher Weise von dem Helden des Gedichtes erhalten. Daß es nichts, als eine Uebersetzung sey, sagt der Verf. selbst. Aber das Original desselben ist keinesweges, wie in der, eben genannten, französischen Schrift behauptet wird, das, in der Folge vorkommende, ums J. 1200 von Phil. Gualtier de Chastillon, geschriebene lateinische Heldenge-

richt

nicht von Alexander dem Großen gewesen. In diesem wird nichts besungen, als was Curtius berichtet. Und jenes stimmt, nach dem Auszuge aus der prosaischen Uebersetzung desselben, in den *Melanges tirés d'une grande Bibl. Vol. H. Cinq. Partie, Par. 1780. S. 97 u. f.* vorzüglich S. 115 zu urtheilen, in mehreren Stücken mit dem gedachten griechischen Roman überein. Das, an der letztern Stelle, erzählt, mit Hülfe von Zaubern, und unter einer Glasglocke vorgenommene Untertauchen in das Meer, z. B. findet sich auch im Griechischen (S. Fabr. Bibl. gr. Lib. III. c. 8. S. 277.) Uebrigens sind auch, wie die Folge zeigen wird, italienische, aus diesem Roman gezogene Romane vorhanden. — Die vierte Gattung der romantischen Epopöen besingt die Thaten Karl des Großen, und seiner zwölf Patres, des Renand de Montauban, Roland, Ogier, Guerin, Hün, Doolin von Maynz, u. v. a. m. Auch von diesen sind die ältesten in französischer Sprache abgefaßt, ob es gleich auch nicht, wie die Folge zeigen wird, an italienischen und deutschen Nachahmungen gefehlt hat. Daß sie sämtlich, mehr oder weniger, aus der angeführten lateinischen Geschichte jenes Kaisers geflossen, oder durch sie veranlaßt worden sind, leidet keinen Zweifel, und daß, in den Mittelzeiten, Karl der Große, und seine Patres, nicht anders, als bewundert werden konnten, bedarf keines Erweissens. Die ältesten jener Gedichte sollen schon in dem Anfange des 13ten Jahrh. (wie z. B. das von Montauban handelnde, Bibl. des Rom. Bd. 2. S. 230) geschrieben worden seyn; jedoch scheinen einige neuere französische Pitteratoren, z. B. Tressan, ein späteres Zeitalter für sie anzunehmen. Sie sind, gleich denen vom Artur und der Tafelrunde, größtentheils in Prosa gebracht, und dann gedruckt, so wie Auszüge aus ihnen in den vorher angeführten Werken geliefert worden; und Nachrichten von ihnen sind in des du Fresnoy Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 181. in des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poe-

sia, Vol. IV. S. 536 u. f. zu finden. — Als eine fünfte Gattung von Ritterromanen lassen sich die Geschichten von Amadis ansehen; und mehrere französische Pitteratoren setzen solche so gar mit den Dichtungen von Artur und der runden Tafel in ein Zeitalter. Aber, so viel ich weiß, sind keine versificirten, frühern eigentlichen Gedichte davon vorhanden, oder doch bekannt. Und eben so wenig ist der eigentliche Urheber derselben, oder das Land, und die Sprache, in welcher sie zuerst erschienen sind, oder die wirklichen Begebenheiten, welche ihnen zum Grunde liegen, bis jetzt ausgemacht. Daß sie nicht, wie man gewöhnlich zu glauben pflegt, spanischen, sondern ebenfalls französischen Ursprungs sind, hat der Graf Tressan in dem Disc. preliminaire, vor seiner Traduction libre d'Amadis de Gaule, zu erweisen gesucht; und allerdings würde es sonderbar seyn, wenn ein spanischer Schriftsteller einen französischen Ritter zu seinem Helden gewählt hätte. Die davon vorhandenen Ausgaben werden, indessen, für Uebersetzungen aus dem Spanischen ausgegeben, und diese spanischen Originale (ob gleich Nic. Antonius in s. Bibl. Hisp. Ver. Bd. 2. lib. 8. Cap. 7. n. 291. ihnen einen Verfasser, Vasco Lobera, giebt, der im 13ten Jahrh. gelebt haben soll) reichen, so viel man mit Gewißheit weiß, nicht über das Jahr 1526. heraus. Da, wie gedacht, diese Romane nur in Prosa noch da sind: so halte ich mich bei ihnen nicht auf. Mehrere Nachrichten von ihnen, und ihren Uebers. und Nachahmungen finden sich in des du Fresnoy Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 195 u. f. und in des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. IV. S. 516 u. f. Nur will ich bemerken, daß Torq. Tasso die ersten Bände dieses Werkes allen andern Dichtereyen dieser Art vorzog. — Eine sechste Gattung von romantischen Epopöen machen diejenigen aus, welche von einzeln, in der Geschichte gar nicht vorkommenden, oder doch darin nicht berühmten Rittern, als von Guerin de Loberans, Gautier d'Outgones

d'Avignon u. d. m. handeln, und wovon *Quadrío* (a. a. O. S. 587) ein, obgleich keinesweges vollständiges Verzeichniß gegeben hat. Es ist, indessen, nicht der Mühe werth, solches zu ergänzen. Die ältesten derselben sind ebenfalls in französischen Versen, und, zum Theil schon im 12ten Jahrh. geschrieben. Aber auch bey andern Völkern hat es, wie sich in der Folge zeigen wird, nicht an Originalen dieser Art gefehlt, ob sie gleich, später erschienen, und größtentheils in Prosa abgefaßt sind. In Frankreich oder vielmehr in der französischen Sprache, waren also die ersten Keime der romantischen Epöde in so fern zu suchen, als die ihnen vorhergegangenen lateinischen Geschichten sich nicht dazu rechnen lassen, und die, diesen zum Grunde liegenden Britischen, Fränkischen, u. a. Lieder und Gesänge nicht mehr existiren. Wenn die Franzosen gleich nicht, als die eigentlichen Erfinder derselben angesehen werden können: so würden wir, ohne sie, doch schwerlich einen Orlando furioso, und einen Oberon erhalten haben. Die Ursachen ihrer Entstehung so wohl, als ihrer großen Vervielfältigung in diesem Lande und in dieser Sprache liegen unstreitig in dem, in Frankreich so eifrig betriebenen und vervollkommenen Ritterwesen selbst. Es war hier gleichsam in ein ordentliches System gebracht; und der Werth, welcher darauf gelegt wurde, der Glanz, der es umgab, der Einfluß, welchen es hatte, so wie die ganzen Einrichtungen desselben mußten, sehr natürlich, zu Darstellungen von den Thaten seiner Mitglieder führen. Selbst der Gebrauch, daß, den Statuten desselben zu Folge, (S. die Statuts de l'ordre du St. Esprit, in *Montfaucons Monum. de la Monarchie franc.* Par. 1729 u. f. fol. 5 Bde. Bd. 2. S. 329) die Ritter ihre vollzogenen Abenteuer zu erzählen verbunden waren, und daß diese treulich zu Buche gebracht und aufbewahrt wurden, kann etwas dazu beigetragen haben. Der innere Werth dieser ernen, frühern derselben ist übrigens von keinem Belange, und auf

keine Art mit ihren Nachahmungen, mit den Werken eines Ariost, Spenser, Wieland, Nicolai, u. a. m. zu vergleichen; und weil sie die Epöden ihrer Zeit sind, nur weil sie den Stoff zu den Werken dieser ihrer Nachahmer, und zugleich Beiträge zur Kenntniß des Geistes und der Denkart dieser Zeit enthalten, habe ich hier von ihren Eigenheiten und ihrem Ursprunge einige Nachrichten geben zu müssen geglaubt. Ausführlicher von ihnen überhaupt handeln außer den, bey dem Art. *Abenteuerlich* angeführten Schriftstellern, noch zum Theil, Warburton in s. Ausg. des *Chotesp.* bey dem Stücke *Love's labour lost*; — Percy in den Abhandl. vor dem 1ten und 2ten Bde. der *Reliques of anc. engl. Poetry*, Lond. 1765. 8. 3 B. — Beattie (über den Stoff und den Ursprung derselben) in dem 2ten Abschn. s. Abhandl. *On fable and Romance*, in s. *Dissertat. mor. and critic.* S. 518. — Montesquieu (von einigen darin vorkommenden Gebräuchen) in dem *Esprit. des Loix*, Liv. XXVIII. c. 22. —

Uebrigens sind, von den Neuern, an epischen Gedichten überhaupt geschrieben worden, in lateinischer Sprache: *De prima Exped. Atilae Reg. Hunnor. in Gallias, ac de rebus gestis Waltherii Aquitanor. Princ. Carmen ep. Saec. VI. Ex cod. msscript. . . . prod. . . a Fr. Christ. I. Fischer, Lips.* 1780. 4. Deutsch, nach einer vollständ. Handschr. von Her. Nolter, Carlsr. 1782. 8. (Das Gedicht war schon vorher, aus ein paar Versen in den *Annal. Bojor. Lib. II. S. 130* und aus noch größern Fragmenten in *Muratori Antiq. Ital. Bd. 2. Th. 2. S. 704. Bd. 3. S. 965* bekannt. Daß es ganz so alt seyn sollte, als es aus dem Titel heißt, daran sieht sehr zu zweifeln; daß der Herausgeber ihm einen ganz falschen Titel gegeben hat, und daß es nicht, wie ein paar Litteratoren gesagt haben, eine „vortrefliche“ Epöde ist; muß jeden der Inhalt lehren. Nicht vom Attila, sondern von den Thaten des Walthers, sollte es überschrieben worden seyn.

seyn. Die „Sitten und Gebräuche der Europäer im 5ten und 6ten Jahrh. . . von Frdr. Chr. J. Fischer, Frankf. 1784. 8.“ welches zur Erläuterung desselben geschrieben sind, erläutern es eben nicht sonderlich. Gerade das Werk, welches der Verf. dazu am meisten hätte brauchen sollen, das Lied der Niebelungen hat er gar nicht dabey gebraucht; wenigstens würde dieser Gebrauch ihn, vor der unglücklichen Erklärung der nebulones bewahrt haben. Auch ein Wörterbuch hätte dabey nicht schaden können; denn die Saltus, wovon die, bey Vers 1116. angeführten Sidon. Apoll. und Cassiod. reden, sind nicht Wälder, sondern Sprünge, schnelle Schritte. Uebrigens will ich, bey dieser Gelegenheit noch bemerken, daß über den Attila selbst mehrere Heldengedichte geschrieben worden sind. Eines der selben soll Nic. Casole in Provenzalischer Mundart ums J. 1350 verfertigt haben, wovon die Guerra d'Attila . . di Tom. d'Aquileja (eigentlich Giamb. Pigna) Ferr. 1568. 4. ein übersehter Auszug ist. Ein anderes dem Titel nach auch übersehtes Italiensches Gedicht, Attila, Flagellum Dei . . dove si narra, come detto Attila fu generato da un cane . . von Rocco Arminesi, ist Vad. f. a. gedruckt, und besteht aus drey Gesängen in Octaven. Auch alte deutsche Lieder sind über ihn geschrieben worden. (S. die Annal. Bojor. Lib. II. S. 130. Ausg. von 1627.) — Eginhard († 829. Ihm wird das Gedicht, de passione Perri et Marcellini, in dem 1ten Bd. der Actor. Sancto. Iunii, Antv. 1695. S. 174. zugeschrieben; und Nachr. von ihm giebt, unter mehrern, J. H. Schminke, in der Dissertat. de vita et scr. Eg. vor, bey Eginhard'schen Biogr. Karl des Gr. Traj. ad Rh. 1711. 4. und J. Weinke, in f. Eginh. illustr. et vind. Freft. 1714. f.) — Walafried Strabo (Abt des Klosters Melchenau † 829. 1) Vita St. Blaimari in den Actis Sancto. Iuniar. Bd. 2. S. 236 u. a. a. D. m. 2) Carmen de exilio Judith, conjugis Ludov. pii, in des du Chesne

Script. Histor. Francor. Bd. 2. S. 338. Nachr. von dem Verf. giebt Pol. Peyser in f. Hist. Poetar. S. 235.) — Almon (ein franz. Mönch 872. De Translat. S. Vincentii Martyris in Galliam, in den Actis S. ord. Benedicti Saec. IV. Th. 1. S. 652. im 2ten Bd. der Samml. des du Chesne. Einige wenige Nachr. giebt Peyser a. a. D. S. 267.) — Ericus (880. Vita St. Germani Lib. VI. Par. 1543. 4. S. Peyser, a. a. D. S. 258.) — Der so genannte Poeta Saxo (850. Annales Caroli Magni, c. not. Rein. Reineccii, Helmst. 1594. 4. und im 1ten Bd. N. VII. S. 120. der Script. Brunsv. von Leibnitz, Han. 1707. f. das Gedicht besteht aus 5 Büchern, wovon aber das 3te in Eulgischem Solbtenmaße abgefaßt ist. Es ist nichts, als eine maagre Chronik.) — Helena von Rossow oder Groschwitz (980. 1) De constructione Coenobii Gandersh. im 2ten Bd. S. 319 der angeführten Leibnitz'schen Sammlung. 2) De gestis Ottonis M. in J. Reubers Script. rerum. Germ. Freft. 1584. f. S. 162, und in J. Melbom's Script. rer. Germ. Bd. 1. S. 705 so wie in ihren, von Conr. Celtes, Nürnberg. 1501. f. und Helnr. Leonh. Schurzfleisch, Wittenb. 1707. 4. herausgegeb. Oper. 3) In eben diesen Werken finden sich noch allerhand Passionsgeschichten, als Hist. et vir. St. Gangolphi, Histor. St. Pelagi, u. a. m. die, wenn sie gleich zum Theil, in Eulgischem Solbtenmaße abgefaßt sind, sich doch auch hierher rechnen lassen. Ausser den Nachr. welche Peyser a. a. D. S. 387. und Schurzfleisch in der Vorrede vor den Werken von ihr geben, hat Wäskemann die Geschichte der Verf. Dresd. 1759. 8. und Schrockh ihr Leben, in f. Biographien, Th. 1. S. 241. beschrieben.) — Ein Ungeannter (Panegyri. in laudem Berengarii, ums J. 1000. geschrieben, in der angef. Samml. von Leibnitz, Bd. 1. S. 235. Das Gedicht besteht aus vier Büchern.) — Abbo (ein franz. Benedict. † 1003. De obfessa a Normannis, f. Danis, Lutetia, lib. II. in den Histor. Franc. Script. ex Bibl. P. Richoi,

Pichoi, Freft. 1594. f. S. 530. und in dem 2ten Bde. von du Chesne's Script. Hist. Franc. Das Gedicht besteht eigentlich aus 3 Büchern, wovon das 3te aber nichts historisches enthält.) — **Wilhelmus Apulejus** (1090. De rebus Normannor. in Sicilia, Appulia et Calabria gestis, Liv. V. Rothom. 1582. 4. und in Muratori's Script. Ital. so wie in der angeführten Samml. von Leibniz, B. 1. S. 578.) — **Kapert**, Bischof von Bamberg (Er wird für den Verf. eines Gedichtes von den Kriegen Heinrich des 4ten mit den Sachsen, welches in J. Neubers Script. rerum. germ. S. 202. und in J. Goldasts Apol. pro Henr. IV. Han. 1611. 4. abgedruckt ist, gehalten. J. Leffer (Hist. Poet. S. 763) schreibt es indessen, einem Ungeannten zu.) — **Donnizo** (1105. Vita Mathildis in Gretfers Vet. Monum. contra Schism. Ingolst. 1612. und in der angef. Sammlung von Leibniz, B. 1. S. 629.) — **Günther**, ein Mönch (1108. 1) Ligurinus, Lib. X. Aug. Vindel. 1507. f. Arg. 1521. f. Ebend. 1531. f. mit der Ausras des Bartholinas, cur. Gnar. Ritterhus. Tub. 1598. 8. und in der zweiten Ausg. (Freft. 1726. f.) von J. Neubers Script. rerum germ. Der Inhalt ist der Zug des Kaiser Friedrich des ersten gegen die Mailänder. 2) Soly-marius, von dem Kreuzzuge des Kaiser Conrad, von welchem aber, so viel ich weiß, nichts mehr vorhanden ist. Einige Nachr. von dem Verf. finden sich in Pol. Leffers Hist. Poetar. S. 788. und in den Parerg. Goettingenf. T. 1. Lib. 3. S. 149.) — **Laurentius v. Verona** (1120. Rerum in Majorica Pisanorum, Lib. VII. in dem 3ten Bde. S. 397. der Ital. Sac. des Ughellus.) — **Joseph Jscannus**, oder Joseph von Creter, ein Engländer (1210. 1) De bello Trojano, Lib. VI. Basf. 1541. 8. Fcft. 1620. 4. Lond. 1675. 8. Amstel. 1707. 4. 2) Antiocheis, über den Zug Heinrich des zweiten, nach dem gelobten Lande, wovon aber nur ein kleines Fragment übrig ist. S. die 2te Abhandl. vor dem

iten Bde. von Martons Hist. of Engl. Poet. i. 2. Einige Nachr. von dem Verf. und dem Werke finden sich auch in P. Leffers Hist. Poet. S. 771.) — **Phil. Gualtier de Chatillon** (um J. 1212. Alexandreis. Lib. X. Argent. 1513. 4. 1541. 4. Lugd. B. 1558. 4. In Monast. S. Galli, 1659. 12. Etwas über den Verf. in P. Leffers angef. B. S. 764. Das Gedicht war zu seiner Zeit so berühmt, daß es den Virell aus den Schulen verdrängte.) — **Fulco und Regidius** (1220. Histor. Gestor. Viae nostri temporis Hierosolym. Lib. III. im 4ten B. S. 890 von des du Chesne Script. Franc. Verm. im 3ten Bde. der Anecd. Edm. Martenne.) — **Wilhelm von Bretagne** (um J. 1230. Philippis. Lib. XII. in Pichoi Hist. Franc. Freft. 1536. f. und im 5ten Bde. S. 93. von du Chesne Hist. Franc. Einzeln, mit Anm. v. C. Barth. Cygn. 1657. 4. Wenig Nachr. von ihm giebt P. Leffer, a. a. O. S. 990.) — **Nic. de Bray** (1250. Ein Ged. von den Thaten Ludwig des achten, im 5ten Bde. S. 290. der gedachten Samml. des du Chesne.) — **Heinr. Kosla** (1287. Herlingsberga, worin der Krieg zwischen Heine. von Braunschweig und den, gegen ihn verbündeten sächsischen Fürsten besungen ist, gedr. in H. Melboms Script. Rerum Germ. B. 1. S. 771.) — **Benvenuto de Camposani** (1311. Ein Gedicht auf den Krieg zwischen den Vicentinern und den Paduanern, zu Ehren des Can della Scala, oder Scaliger. Ob es gedruckt ist, weiß ich nicht. Ich führe es an, weil das folgende die Antwort darauf ist.) — **Albericus Mussatus** († 1329. De Gestis Italor. post Henr. VII. Caes. seu Bella Pop. Patav. adv. Canem Scaligerum Veron. Lib. III. in f. Oper. Ven. 1626. f.) — **Franc. Petrarca** († 1374. Africa Lib. IX. Ein einzelner Druck des Gedichtes ist mir nie vorgekommen, aber wohl findet sich das Original bei der ital. Uebersetzung desselben von Fabio Martelli, Ven. 1570. in Octaven. Der Inhalt ist der zweyte Punische Krieg.)

Krieg.) — **Petrus Apollonius Colatius** (1484. 1) Excidii Hierosol. (nämlich zur Zeit des Vespas. und Titus) Lib. IV. . . . Par. 1540. 8. 2) Ein anderes, von David und Goliath, mit dem vorigen zusammen; Mevl. 1692. 8. Der Verfasser, obgleich ein Geistlicher, hat kein Bedenken getragen, Gebrauch von der heidnischen Mythologie in dem ersten seiner Gedichte zu machen.) — **Nich. Bartholinus** (1515. Aulrias. Lib. XII. Argent. 1516. 4. Ex. ed. Iac. Spiegel, ebend. 1531. f. und in F. Heubers Script. rer. germ.) — **Hier. Fracastor** († 1553. Iosephus, Lib. II. in f. Oper. Ven. 1555. 4.) — **Marc. Hier. Vida** († 1566. Christiados, Lib. VI. Crem. 1535. 4. Lugd. B. 1636. 8. Oper. Engd. B. 1541. 8. Lond. 1722. 4. Uebersetzt in das Ital. von Tom. Perrone, Nap. 1733. 4. In das Englische, von J. Cromwell 1768. 8. Von Edw. Granan 1772. 8.) — **Joh. Zorn** (Hisor. Tobiae et Susannae, Ephor. 1565. 8.) — **Franc. Maurus** (Francisciados, Lib. XII. Ant. Plant. 1572. 8.) — **Per. Angel. Borgiaus** (Syriad. h. e. Exped. Christ. Princ. in Syriam, duc. Gott. Bullionis, Par. 1582. f. aber nur die beyden ersten Bücher; in zwölf Büchern, Flor. 1591. 4. und c. schol. Rob. Titii, 1616. 4.) — **Joh. Schöffler** († 1585. Hisor. Pharaonis et Hisor. Isaaci. Vic. 1757. 8.) — **Nic. Frischlin** († 1590. Hebraeis, cont. XII. Lib. quibus tota Reg. Judaic. et Israel. Hisor. descr. Arg. 1599. 8. Auch enthalten noch die Poem. epic. Arg. 1598. 8. ein Ged. De Natali I. Chr. und De Astronomico horologio Argentorat. u. a. d. m. Nachr. von dem Verf. geben G. Plügers Vira Frischl. Arg. 1605. 8. und C. H. Nic. Langli Frischlinus . . . Ien. 1725. 4. Brunsf. 1727. 4.) — **Barth. Corroletti** (Juditha vindex, Lib. V. Rom. 1628. 4.) — **Jac. Bidermann** († 1639. Herodias, Lib. III. Dill. 1622. 12.) **Alex. Donatus** († 1640. Constantinus Romae liberator, R. 1629. 16. 1640.

4.) — **Vinc. Clementi** (Gustavidos, Lib. IX. . . . Lugd. B. 1632. 4.) — **Abt. Remy** (Rempius † 1646. Borbonias, f. Viët. Lud. XIII. contra rebell. ab Anno 1620 ad Ann. 1623. Par. 1623. 8.) — **Nic. Unelli** (Franciad. Lib. II. . . . ad imitat. Aeneid. Par. 1649. 12.) — **Casp. Barth** († 1658. 1) Leandris, in 3 Büchern. 2) Heroes infel. in einem Buche, beyde in f. Opusc. var. Han. 1618. 8. Nachr. von dem Verf. finden sich in Wicrenii Memorab. Phil. Dec. VII. G. 320. In G. G. Küßers Lebensbesch. zu M. Febr. Seidels Bildersamml. Berl. 1751. f. u. a. m.) — **Pierre Mambren** († 1661. Constantinus f. Idolatria debellata, XII. Par. 1658. 4. Amstel. 1659. 12.) — **Jac. Masenius** (1660. Wenn f. Sarcotis sonst auch nicht viel Werth hätte: so verdient sie doch in so fern Aufmerksamkeit, als, wie bekannt, Milton, dem Lauder zu Folge, aus ihr viel nachgeahmt haben sollte. Gedruckt ist das Gedicht, unter andern, Basel 1780. 8. mit einer deutschen Uebers. worden.) — **Rob. Clarke** (Christiados, f. de passione D. Lib. XVII. Brug. 1670. 8. Aug. Vind. 1708. 8.) — **Jean de Buffieres** († 1678. Scanderbeg, Lib. VIII. Lugd. 1656. 1658. 12.) — **Marc. Petronius** (Clodiados Lib. XII. Ven. 1687. f.) — **Cerg** († 1737. Jesus Puer, Lib. IX.) — Uebrigens sind der Gedichte dieser Art, besonders aus den frühern Zeiten, noch viel mehrere, vorzüglich in Handschriften vorhanden, die ich nicht anführe, weil das, was sie enthalten, Beiträge zur Geschichte der Sitten und der Denkart ihrer Zeiten, zur Gnüge in den angezeigten zu finden ist. —

Epische Gedichte in italienischer Sprache. Jedes Volk hat seine frühern Heldenlieder gehabt, und diese gehören unstreitig zuerst hieher. Aber in der italienischen Sprache, oder von den Italienern, sind mir deren keine bekannt; und nach einer Stelle in Dantes Schrift, De vulgari Eloquencia, Lib. II. c. 2. in dem

dem 2ten Bde. S. 173 der Opere di Trifano, Ver. 1729. 4. zu urtheilen, haben die Italiener spät angefangen, Heldenthaten zum Stoff ihrer Gedichte zu wählen. Er sagt ausdrücklich: *Arma vero nullum Italum adhuc invenio poetasse*; und Voccas schreibt, in s. Theseide mit den Worten:

— Tu, o libro, primo al lar (der Mufen) cantare

*Di Marte fai gli affanni sostenuti,
Nel vulgar Latino mai piu non veduti.*

sich das Verdienst zu, in diesem Gedichte zuerst kriegerische Begebenheiten bezingen zu haben. Auch ist das Gedicht des Dante (s. dessen Artifel) das allerdings älter, als die Theseide ist, wirklich nicht hieher zu zählen. Indessen waren, schon vor dem Dante, verschiedene der vorher angeführten, ältesten französischen Romanzen, besonders die von Artur und den Rittern der Tafelrunde, in Italien bekannt und übersezt, wie man aus dem Dante selbst sehen kann, und Fontanini in der Bibl. della Eloq. Ital. B. 2. S. 192 u. f. gezeigt hat. Die Originale aber sangen, wie gedacht, mit dem Voccas an. Bey der großen Menge derselben wird es nothwendig, solche in besondere Classen zu ordnen. Die romantische Epopöe, oder was die Italiener dazu rechnen, mag, als die älteste Gattung, und zwar I. diejenige, deren Stoff aus der alten Geschichte überhaupt genommen oder gänzlich erdichtet ist, vorangehen. Der erste Dichter, welcher damit sich beschäftigte, war wie gedacht, Giov. Boccaccio (1375. Seine Gedichte dieser Art sind 1) Amazonide und nachher unter dem Titel, Teseide, Ferr. f. 2. f. Ebend. mit der letzten Aufschr. 1475. f. Ven. 1528. 4. (aber sehr verstümmelt) In Prose aufgedr. von Nic. Granuzio, Lucca 1579. 8. Das Gedicht besteht aus 5 Büchern und ist in Octaven abgefaßt, deren Erfindung, bey dieser Gelegenheit, Crescimbeni (Stor. della volgar Poesia B. 1. S. 15. Ausg. von 1731.) gern dem Voccas zuschreiben möchte, ob er gleich selbst, ebend. S. 201. Zweyter Theil.

dergleichen aus einem Gesange des Grafen Thibault von Champagne anführt. Uebersetzt ist die Theseide, in das Französische, und zwar in Verse von Anna von Graville, Lyon f. a. 8. In Prosa, von D. C. C. Par. 1597. 12. Von einem Ungen. Par. 1600. 12. (S. übrigens Soujets Bibl. franc. Bd. VII. S. 329.) Im Englischen ist Chaucers Knights Tale daraus gezogen; und der Dichter scheint anfänglich das ganze Gedicht übersezt zu haben. So gar eine griechische, in, zum Theil, gereimten Stangen, Ven. 1529. 4. ist davon vorhanden. Den Stoff zu dem Gedicht, will Voccas, einem Briefe an Starnetta zu Folge, aus una antichissima storia in latino volgare genommen haben; aber es trägt zu sichtlich alle Spuren der Mittelzeiten, als daß diese Geschichte sehr alt seyn könnte. Die, in dem Gedicht erscheinenden Personen, als Theseus, Polygus, Agamemnon, Menelaus, Castor, Pollux, Nestor, Ulysses, Diomedes, Minos, u. a. m. stehen, zum Theil, ganz sonderbar, gegen die, darin geschilderten Sitten, ab. 2) Il Filostrato, che tratta de lo Innamoramento de Troylo e Griseida e de molte altre infinite Battaglie, gedr. Bol. 1498. 4. Mil. 1499. 4. Ven. 1528. 4. Parigi 1790. 8. Es ist in neun Theile abgetheilt, und in Octaven abgefaßt. 3) Il Nymphale, che tratta d'amore . . . nel quale si contiene l'Innamoramento di Africo e di Melfola, e i loro accidenti e morte. f. l. et 2. 4. Fir. 1567. 4. ebenfalls in Octaven abgefaßt. Ich übergehe die prosaischen Romane des Verf. von welchen Quadrio (Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. IV. S. 442 u. f. Nachrichten giebt. Die von ihm handelnden Schriftsteller sind, bey dem Art. Erzählung S. 137. a. angeführt.) — Luca Pulci (Il Driadeo d'Amore, Fir. 1489. 4. Ein anderes ähnliches Gedicht von diesem Verf. wird in der Folge vorkommen.) — Jac. di Carlo (1) Il Trojano dove si tratta tutte le Battaglie, che fecero li Greci con li Trojani, Vin. 1491. 4. 1509. 1553.

1553. 4. 1569. 8. 1611. 8. Das Gedicht besteht aus 20 Ges. in Octaven.

Libro de Alessandro Magno in Rime, nel quale se tratta delle Guerre, che fece . . . Ven. 1566. 8. Mil.

1581. 4. Zwölf Ges. in Octaven; die angezeigte Ausg. ist aber nicht die erste.)

— **Unge nannter** (. . . Lo Eneida volgare, nel quale si narrano li gran facti per lui (den Virgil) descripti . . . con la morte di tutti li gran Principi e Signori, e Uomini di gran fama, liquali ali Di nostri sono stati in Italia . . . Bol. 1491. 4. Daß das Gedicht größtentheils aus der Aeneis gezogen ist, sagt schon der Titel; aber es ist unstreitig viel früher geschrieben, als gedruckt; und ich setze es nur hieher, weil ich das Jahr seiner Abfassung nicht zu bestimmen weiß. Es besteht aus 20 Ges. in Octaven. Mehrere Nachr. davon finden sich im 4ten Bd. No. 1947. des Cat. Libror. Mas. Pinelli.) — **Gaspar Visconte** (De dui Amanti, Poema . . . Mil. 1492. 1495. 4. Acht Bücher in Octaven.) — **Andr. Stagi** (. . . Amazonida, la qual tratta le gran battaglie e trionfi, che fece queste Donne Amazone, Ven. 1503. Sieben Bücher in Octaven.) — **Andrea Bajardo** (1521. Libro d'Arme e d'Amore nominato Philagine, nel qual si tratta de Hadriano e di Narcisa, delle Giostre e Guerre fatte par lui. . . Parm. 1508. 4. Vin. 1547. 8. Das Gedicht besteht aus 2 Büchern, wovon das erste 7 und das 2te fünf Ges. enthält, und ist in Octaven abgefaßt. Von dem Verfasser werden in den Serita. Ital. Bd. 2. Th. 1. S. 68. und von dem Werke in des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. IV. S. 446. Nachrichten gegeben.)

— **Dom. Salugi** (Trionfo Magno, nel quale si contiene le famose Guerre de Alessandro Magno, Rom. 1531. 4.) — **Piet. Mar. Franco di Venegia** (Agrippina, Ven. 1533. 4. Zwölf Ges. in Octaven.) — **Giovb. Giral di Cintio** († 1573 . . . Ercole . . . Canti XXIV. f. l. et a. 4. Mod.

1557. 4. Die Uebersetzung, welche das Gedicht veranlaßte, finden sich bey Quadrio, a. a. O. S. 465. Nach dem ersten Plane sollten es 50 Ges. werden. Nachr. von dem Verf. finden sich in Crescimbeni Stor. della volgar Poesia, Bd. 2. S. 393. Ausg. von 1731.) — **Angelo Leonico** († 1556. L'amore di Troilo e di Griselda, dove si tratta in buon parte la Guerra Trojana . . . Ven. 1553. 4. Zehn Ges. in Octaven.) — **Ant. Molino detto Barchiella** (I Fatti e le Prodezze di Manoli Blesli Stratioto, Vin. 1561. 4. Zehn Ges. in Octaven und Venezianischem Dialect.) — **Lodov. Dolci** (L'Achille e l'Enea . . . Ven. 1570. 4. Fünf und funfzig Ges. in Octaven, und aus der Iliade und Aeneis gezogen.) — **Modesta Pozzo** (Floridoro, Ven. 1582. 4. Dreyzehn Ges.) — **Cataldo Ant. Mannarino** (Glorie di Guerrieri e d'Amanti in nuova impresa nella città di Taranto . . . Nap. 1596. 4. Zehn Ges.) — **Alfonso Pelot Anguscicola** (L'Albergo degli infelici Amanti . . . Ven. 1602. 4. Zehn Ges. in Octaven.) — **Gab. Zinani** (L'Eracleide . . . Ven. 1623. 4. Vier und zwanzig Ges. in Octaven. Ich verbinde damit die Dodici fatichi di Ercole tratta da diversi Autori con il suo lamento e morte . . . Fir. f. a. 4. in Octaven, weil ich ihnen keine andre Stelle zu geben weiß.) — **Unge nannter** (Istoria d'Orfeo, Ven. 1625. 4. in Octaven.) — **Barlera degli Albizzi Tagliamocchi** (Afcanio Errante, Fir. 1640. 4.) — — II. **Romantische Epochen aus der Geschichte Karl des Großen**: Die älteste derselben, ist wohl von Sostegno Zenobi, und führt den Titel: Questa si e la Spagna historata. Incomincia il Libro volgare, dicto la Spagna in quarante Cantare diviso . . . Gedruckt ist er aber zuerst, Mil. 1518. 4. und darauf Ven. 1568. 1610. 8. — **Franc. Cieco Fiorentino** (La sala di Malagigi f. l. 4. Bol. 1470. In Octaven.) — **Ein Unge nannter** (Akobello, e Re Trojano suo

fuo fratello, *Histor. nella quale se leze li gran fatti di Carlo Magno e di Orlando suo Nipote*, Ven. 1476. f. und unter dem Titel: *Libro di Baraglia degli Baroni di Francia*. . . Ven. 1553. 1556. 1560. 1621. 8. Fünf und dreyßig Ges. in Octaven.) — *Ein Ungenannter* (*Inamoramento de Re Carlo*. . . Venez. 1481. f. 1514. 1523. 1553. 4. Vier und siebenzig Ges. in Octaven. Das Gedicht ist aber, aller Wahrscheinlichkeit nach, schon lange Zeit vor seinem Drucke geschrieben worden.) — *Ungenannter* (*Buovo d'Anton*, Ven. 1489. 1562. 1584. 4. Piac. 1599. 12. Ven. 1612. 8. Die erstere Ausg. ist die bessere; auch befinden sich noch bey ihr einige kleinere romantische Gedichte, als *Il Vanto de' Paladini* und *Il Pianto di Polifena*. Das Gedicht selbst besteht aus 22 Ges. in Octaven, und ist ebenfalls wohl früher geschrieben. S. *Quadrario*, a. a. D. S. 542 u. f. Ich verbinde damit *La Morre di Buovo d'Antona con la Vendita di Sinibaldo*, welcher gewöhnlich bey den Ausgaben desselben sich findet, und auch einzeln ein paarmahl gedruckt ist.) — *Luigi Pulci* (geb. 1432. *Li fatti di Carlo magno e de suoi Paladini*. . . e le opere del Morgante, Ven. 1481. f. Diese erste Ausgabe des, nachher unter dem Titel, *Morgante maggiore* so oft gedruckten, berühmten, Gedichtes scheint wenig Litteratoren bekannt zu seyn, und du Fresnoy, in der *Bibl. des Romans*, Bd. 2. S. 193. führt sie als eine Ausgabe des in der Folge vorkommenden *Meschino* an. Mit der letztern Aufschrift erschien das Gedicht des Pulci, Vin. 1488. 4. 1502. 8. 1545. 8. (mit Erläuter. von P. Domenichini) 1546. 8. (mit Erläuter. von Giov. Pulci) Fir. (Neap.) 1732. 4. Tor. 1754. 8. 2 B. Parigi 1768. 12. 2 B. Ven. 1784. 8. 3 B. Auch ist es ein paarmahl, als Fir. 1574. und 1606. 4. verstümmelt gedruckt worden. Es besteht aus 28 Ges. und hat allerdings seinen Werth; verschiedene Litteratoren haben es so gar den Werken der Tasso und des Ariost vorgezogen. Der Held, von welchem es den

Nahmen führt, ist ein heidnischer, zum christlichen Glauben bekehrter Kiese, und die übrigen Personen Roland, Rinaldo u. s. w. Bern. Tasso in s. *Lettere*, Th. 2. S. 307. Ausg. von 1575 erzählt, daß der Verf. es, an der Tafel des Lorenz Medicis, in dem eigentlichen Sinne des Wortes vorgesungen haben. Uebers. ist es, in das Spanische, von Ger. Muner, Val. 1533. f. Sev. 1550. f. In das Französische, von einem Ungen. Par. f. a. 4. Tropes 1625. 4. und Ausgaweise von Tressan, bey f. Uebers. des Ariost, Par. 1780. 12. 5 B.) — *Luca Molini* (1485. *Der wahrscheinliche Verf.*, des *Persiano figliuolo di Altobello* Ven. 1493. 4. 1506. 4. in Octaven.) — *Ungenannter* (*Libro chiamato Aspramonte*. . . nel quale si contiene molte battaglie massimamente dello advenimento d'Orlando. . . Med. 1516. 4. Ven. 1523. 4. 1594. 8. Das Gedicht ist, indessen, älter, weil das nachstfolgende sichtlich dadurch veranlaßt worden ist. Es besteht aus 23 Ges. in Octaven.) — *Matteo Mar. Hojardo* († 1494. *L'Orlando innamorato*, Scandiano 1496. f. Aber nur drey Bücher, wovon das erste 29, das zweyte 31, und das dritte 9 Ges. enthält. Die Fortsetzung des *Nicolo degli Agostini*, ebenfalls in 3 Büchern, von welchen das erste aus 11, das zweyte aus 15 und das dritte aus 7 Ges. besteht, erschien zuerst Ven. 1515. 4. Zusammen, Ven. 1538. 4. Mit Verbesserungen von Lod. Domenichi, Ven. 1553. 1576. 4. 1740. 8. 2 B. 1760. 8. 2 B. Par. 1768. 12. 4 B. Umgearbeitet, oder, wie einige italienische Litteratoren, als Gravina, Fontanini, u. a. m. behaupten, burleskifizirt durch Franc. Berni, f. l. 1540. 4. Mil. 1542. 4. Ven. 1545. 4. Fir. (Neapolis) 1725. 4. Uebers. in das Spanische von Fr. Garrido di Villana, Compl. 1577. 4. In das Franz. von Jacq. Vincent, Par. 1549. f. Lyon 1614. 8. Von Fres. de Rossat, Par. 1679. 8. Von Aloin Rene le Sage, Par. 1717. 12. 2 B. (sehr frey.) Von M. M. (Jean Bapt. Mirabeau † 1760) Par. 1742. 12.

2 B. Von dem Gr. Tressan (Auszugsweise) bey f. Ueberf. des Ariost, Par. 1780. 12. 5 B. und in f. Oeuvr. chois. Par. 1787. 8. 4 B. Dieses Gedicht gehöret unstreitig zu den merkwürdigsten in seiner Art; und Voltaire hatte Recht zu sagen (obgleich Voretti in f. Disc. für Shakesp. Lond. 1777. 8. ch. 7. ihn 'deswegen der Unwissenheit beschuldigt) daß Ariost nichts als Fortsetzer desselben ist. Wenigstens ist es bekannt, daß, wie dieser den Beyfall, welchen die Fortsetzung des Agostini fand, für übertrieben erklärte, er aufgefordert wurde, ein besseres Gedicht über diesen Gegenstand zu schreiben, und daß so der rasende Roland entstand. Nachrichten von dem Boiardo finden sich, unter mehreren, in der Raccolta d'opusculi scient. des Ant. Calogera, B. 3. S. 351. und in des Mazzuchelli Script. Ital. Bd. 2. Th. 3. S. 1436. und von dem Werke in des Fontanini Bibl. Ital. B. 1. S. 257 u. f. Ausg. von 1753.) — **Ungenannter:** Anchroja Regina, Ven. 1499. f. Und mit dem Titel: Libro de la Regina Anchroja, che narra li mirandi facti d'Arme de li Paladini di Franza et maximamente contra Baldo di Fiore, Imperadore di tutta Pagania al Castello dell'Oro, ebend. 1516. 1533. 4. 1551. 1589. 8. Dreßig Ges. in Octaven.) — **Francesco Cieco da Ferrara** (1490. Libro d'Arme et d'Amore, cognominato Mambriano, Ferr. 1509. 4. Mil. 1517. Ven. 1549. Fünf und vierzig Ges. in Octaven. Mambrian ist ein Asiatischer Fürst, der, aus Haß gegen den Rinaldo, die Christen bekriegt, und von den französischen Paladinen besiegt wird.) — **Lodov. Ariosto** († 1533. Orlando furioso, Ferr. 1515. 1516. 1521. 4. aber nur vierzig Gesänge; alle 46 Ges. ebend. 1532. 4. Ven. 1545. 4. (eine der besten Ausg.) 1551. 8. 1556. 4. (mit Anm. und Erläuter. von Girol. Muscelli) Ebend. 1567. 4. (mit einem ganzen Wust von Erläuter.) Ebend. 1580. 4. (mit K. von Gir. Porro, sehr gut und schön) Ebend. 1730. f. 2 B. (mit den übrigen Werken des Dichters und

sehr pöchtig) ebend. 1772. f. 4 B. (ebenso) Birmingh. von Waskerville, 1773. 8. 4 B. mit K. Par. 1776. 12. 3 B. Nizza 1785. 12. 5 B. und überhaupt sehr oft. Ueberf. in das Spanische: von Fern. de Alcozer, Tol. 1510. 4. Von Diego Vasquez de Contreras, Mad. 1585. 4. in Prosa. Von Ger. de Urrea, Amb. 1549. 8. Leon. 1550. 4. Tol. 1586. 4. in Verse und sehr gut. In das Französische: von Guil. Landre' in Versen; von Jeh. des Gouttes, Lyon 1543. 8. Par. 1582. 8. Von Jacq. Vincent, Lyon 1544. f. Von Jean Martin, Par. Von Jean Fornier, Par. 1555. 4. (aber nicht völlig, in Versen.) Von Gabr. Chappuys, Lyon 1576. Rouen 1618. 8. Von Jean de Boissieres, Lyon 1580. 1608. 8. (Nur zwölf Ges. in Versen.) Von Pres. de Rosset, P. f. 2. 4. 1615. 1643. 4. Von Miss. Vascouelle Gomes de Guigueredo, P. 1685. 12. 2 B. Von Jean B. Mirabaud, Par. 1741. 12. 4 B. Von Cavaillon, Par. 1778. 16. 3 B. Von Gr. Tressan, P. 1780. 12. 5 B. Von d'ussieur, P. 1783. 4. und 8. 4 B. mit K. Von Pankoute und Termery, 1787. 18. 10 B. mit dem Texte. Auch ist er noch, Par. 1720. 12. 2 B. in einen Auszug gebracht worden. In das Englische, von J. Harrington, Lond. 1590. f. Von Hugbins, 1757. 8. Von J. Hoole, 1773. 8. 5 B. in Versen. In das Deutsche: Dreßig Ges. Leipz. 1632. 1636. 4. Völlig, von J. Mauffillon, Lemgo 1777. 8. 4 B. (ohne allen poetischen Geist) Von Fr. A. K. Werthes, Bern. 1779. 8. (nur acht Ges. in schönen Versen.) Von W. Heinsie, Han. 1732. 8. 4 Th. Seinen glücklichen Nachahmer, L. H. von Nikolai f. in der Folge. **Erläuterungsschriften:** La spoliizione . . . di Sim. Fornari, Fir. 1549. 1550. 8. 2 Th. I Romanzi di Giov. B. Pigna . . . Lib. III. ne' quali della poesia e della vita di Ariosto con nuovo modo si tratta, Vin. 1554. 4. Antidoto della gelosia distinto in due libri, estratto dall' Ariosto per Lev. da Guidicciolo Mant. . . . Bresc. 1565. 8. Della Nuova Poesia, ovvero della di

fese del Furioso, Dial. di Giuf. Marlatesta, Ver. 1589. 8. Della Poesia Romanesca, ovvero della difesa del Furioso, Rag. II. et III. von ebend. Rom. 1596. 4. Bellezze del Furioso . . . da Oraz. Toscanella . . . Ven. 1574. 4. Disc. in difesa dell Orlando furioso, von Franc. Caburacci, bey f. Tratt. sopra le Imprese, Bol. 1580. 4. wozu denn noch Udeno Disselli, in f. Progn. poet. Bd. III. N. 122. 145. 152. 163. Bd. V. N. 31. und 35. unser Meinhard, Im 2ten Bde. f. Vers. über den Character und die Werke der besten Ital. Dichter, Verschw. 1764. 8. W. Duff, in f. Critic. Remarks on the Writings of the most celebrated original Geniuses, Lond. 1770. 8. Sect. VI. S. 274. u. v. a. m. gerechnet werden können. Auch von Metastasio findet sich im 2ten B. des deutschen Museums vom J. 1776. ein Brief über Ariost und Tasso. S. übrigen hier in der Folge, L. Tasso. Uebri- gens sind noch 5 Ges. als der Anfang ei- nes neuen romantischen Gedichtes, La morte di Ruggiero von dem Ariost, und bey der Ausg. des Orlando vom J. 1555 so wie bey den mehrsten übrigen Ausg. vor- handen. Das Leben desselben ist von vielen seiner Zeitgenossen, als von Giamb. Pigna (in f. Romanzi S. 71) von Sim. Fornari, und Girol. Garofala u. a. m. be- sonders geschrieben, und Auszüge daraus den mehrsten Ausgaben des Gedichtes vor- gesetzt worden. Auch findet sich noch ei- nes von Gian. Barotti, im 2ten Th. der Prose Ital. Ferr. 1771. 8. und Nach- richten in den Scritt. Ital. B. 1. Th. 2. S. 1060. so wie von dem Werke bey Fon- tanini, a. a. D. B. 1. S. 261 u. f.) — Ein Ungenannter (Drusiano dal Lion . . . nel qual libro se contiene di- verse mirabili Battaglie sotto brevità, siccome esso Drusiano conquistò tutto il mondo. Milan. 1516. 8. Ven. 1670. 8. Funfzehn Ges. in Octaven.) — Ein Ungen. (Innamoramento di Guidon Selvaggio che fu figliuolo di Rinaldo . . . Mil. 1516. 4. mit Kupf. Bol. 678. 16. Sieben Ges. in Octaven.) —

Ein Ungen. (Ajolpho del Barbicone . . . el quale tracta delle Battaglie dapoi la morte di Carlo Magno e co- me fu Capitano di Viniziani, e co- me conquistò Candia . . . Mil. 1518. Zwölf Ges. in Octaven.) — Luca Pulci (Ein Werk von ihm ist bereits bey den ro- mantischen Epopöen vermischten Inhalts tes angeführt. Mit seinem Bruder, dem vorher gedachten Luigi Pulci, zusammen, schrieb er den Cirisso Calvaneo et il Po- vero aveduto, Mil. 1518. 4. Aber vollendet wurde das Gedicht erst von Bern. Giambullari, Ven. 1535. 4. Fir. 1572. 4. Und mit dem Titel: Poema Eroico di Luca Pulci, Fir. 1618. 4. gedruckt. In den letztern Ausg. ist es in 7 Ges. abgetheilt; der Stoff dazu ist aus einem alten, profaischen, ums J. 1303. bereits abgefaßten Roman, Vita del po- vero Nato, von Maestro Girolamo ge- zogen.) — Franc. Trombada Gual- do di Nocera (1) Trabifonda histo- riada . . . nella quale si contiene no- bilissime Battaglie, con la vita et morte di Rinaldo . . . Ven. 1518. 4. 1554. 1568. 1616. 8. 2) Rinaldo furioso, Vin. 1542. 4. 3) Il Danese Uggieri . . . Ven. 1599. 1611. 1638. 8. Das Gedicht ist zuerst unstreiftig früher gedruckt. In der Ausg. von 1599 ent- hält es 52 in den andern nur 46 Ges. in Octaven.) — Casio da Terni (La Morte del Danese, Ferr. 1521. 4. Ven. 1534. 8. Das Gedicht ist in drei Bücher abgetheilt, wovon das erste 9, das zweyte 16, das dritte 7 Ges. enthält, und in sehr vermischten Versarten, Stan- zen, Sonetten, Terzinen abgefaßt; so gar profaische Erzählungen und ganze Eklogen sind hineingewebt. Der Held ist Uggieri, Odegir, oder Oigier, der ge- wöhnlich den Vennahmen Danois oder gar der Dähne führt, und dazu auf die sonderbarste Art gelangt ist. Er ist kei- nesweges Dänischer Abkunft, wie man diesem gemäß glauben sollte, und viele Litteratoren auch, in gutem Ernste, ge- glaubt und gesagt haben; und es ist auf- erst komisch, wenn unter andern der ehrlische

ehrlche Bartholinus, in f. Antiquitat. Danicis II. 13. S. 578 zum Beweise dieser Meinung, ganz ernsthaft versichert, daß das Schwert und das Schild des Dacier in einem nordischen Kloster noch aufbewahrt und vorgezeigt werden, oder wenn gar Barton (in der angef. Abhandlung, in J. J. Eschenburgs Museum, Bd. 5. S. 31. Anm. i) aus der Benennung, welche dort jenem Schwerte gegeben wird, aus dem Wort *Spatha*, welches, bekanntermaßen, in der lateinischen, so wie in den altnordischen Sprachen, nichts mehr und nichts weniger heißt, als was wir, im Englischen oder Deutschen, *Sword* und *Schwert* heißen, einen eigenen Namen dieses Schwertes macht. Dacier, oder Dacicus ist bey dem Lärpin, auf welchen Barton, a. a. O. sich beruft, keinesweges ein Dähne, sondern ein Dacier, ein Gete (*Dacus*, *Daciae Rex*, fol. 6. a. fol. 11. b. Ed. Sch.) wird aber schon in dem, ums J. 1270 geschriebenen französischen Gedichte des Abenez Danois genannt; und so leicht sich nun auch aus *Dacus* ein *Danicus* und hieraus wieder ein *Danois* machen läßt: so ist es denn doch, wahrscheinlicher Weise, auf folgende Art damit zugegangen. In dem 6ten Buche der *Real di Franza*, einem, ursprünglich, unstreitig im 12ten Jahr. und zwar in lateinischer Sprache geschriebenen, obgleich jetzt nur noch in der italienischen vorhandenen, Mur. 1491. f. Ven. 1551. 8. gedruckten Werke wird Dacier, nämlich, als ein Prinz heidnischer Abkunft, als ein Sohn des Guafredianus, Königes von Detullen, Sarcas und der Numidischen Gebürge dargestellt, und soll mit Carl dem Großen, an dem Hofe des Königes Galafon in Spanien (dessen auch in dem Werke des Lärpin fol. 8. b. als desjenigen gedacht wird, welcher Carl dem Großen die Ritterwürde ertheilte) wie beyde dort den Ritterdienst trieben, eine genaue Freundschaft errichtet haben, und endlich Christ geworden seyn. Bey dieser Gelegenheit, heißt es nun ferner, habe er hieüber einen Brief aus Africa, voller Schmähungen und un-

ter andern, mit den Worten *Tu es damnes de Palma* erhalten, diesen Brief habe er vorgezeigt, man habe darüber gelacht, die Worte, *Tu es damnes* seyen zu einem Sprichwort oder zu einem Wepnahmen für ihn geworden, und er habe bey seiner, vom Pabste Leo erhaltenen Laufe, endlich durchaus Damnese getauft seyn wollen. Wahrscheinlicher Weise ist also das alte französische Wort, *Damnese* für das italienische *Danese* angesehen, dieses nachher, später in das französische *Danois* übersezt, und aus diesem der *Danicus*, *Dane*, *Dähne*, aus einem Verhämtnen eine Dähne, gemacht worden. — **Michele Bosignori** (*Libro nuovo di Battaglie, chiamato Argentino* . . . Perug. 1521. 4. Das Gedicht besteht aus 3 Büchern; das erste, in 11. Ges. handelt von der Eroberung des gelobten Landes; das zweyte, in eben so viel. Ges. von der Befreyung von Trebisond und Paris; das dritte, in 7 Ges. von der Befreyung Roms durch den K. Ludwig, zur Zeit des römischen Bischofes Gregor.) — **Marco Guazzo** (1) *Astolfo borioso*, Ven. 1523. 4. 2 Th. Verrm. 1532. 4. Ferr. 1539. 4. 1623. 4. Zwey und dreyßig Ges. in Octaven, und doch ist das Gedicht noch nicht vollendet. 2) *Belifardo, Fratello del Conte Orlando*, Ven. 1525. 1534. 4. Drey Bücher, welche 29 Ges. enthalten: aber auch dieses Werk ist unvollendet.) — **Franc. de Lodovici** (1) *L'Antheo Gigante*, Vin. 1524. 4. Dreyßig Ges. in Octaven, worin die Thaten Karl des Großen gegen diesen Riesen besungen werden. 2) *I Trionfi di Carlo Magno*, Vin. 1535. 4. dem Titel nach, 3 Theile enthaltend; jaßer in der That nur zwey, wovon jeder hundert Ges. enthält, die in Terzinen abgefaßt sind.) — **Teof. Solengo** († 1544. *L'Orlandino* . . . Vin. 1526. 1530. 1550. 8. Acht Ges. oder Capitoli, wie der Verf. sie heißt, in Octaven. Das Gedicht wird gewöhnlich unter die scherzhaften gesetzt, wo auch von dem Verf. sich mehrere Nachrichten finden.) — **Ein Ungenannter** (*Innamora-*

moramento di Meilone d'Anglante, e de Berta Sorella del Re Carlo Magno. Ancora il nascimento d'Orlando . . . Mil. f. a. 8. In Octaven.) — **Ant. Lento Salentino** (Oronte Gigante . . . cont. le Battaglie del Re di Persia e del Re di Scithia . . . Ven. 1531. 4. Es besteht aus 3 Büchern, wovon das erste 16, das zweyte 12, das dritte 6 Ges. enthält, und ist in Octaven geschrieben.) — **Giamb. Dragoncino da Jano** (Marfisa bizzarra f. l. et a. 8. Ven. 1532. 4. Ver. 1622. 8. Vierzehn Ges. in Octaven.) — **Anton. Legname** (1) Astolfo innamorato . . . Vin. 1532. 4. Elf Ges. in Octaven. 2) Le Prodezze di Rodomontino . . . Pad. 4. Plac. 1612. 8. Sieben Ges. in Oct.) — **Ivan Paulavichio** (1) Rado Stixuso, Nipote d'Orlando, Ven. 1533. 4. Acht Ges.) 2) Libro de le Vendette, che fece i Fioli Rado Lincea Micula di Stixuso Rado, ebend. 1533. 4. Zwölf Ges. Beyde in einem Besatzianischen Dialecte.) — **Cristof. Alzissimo** (I Reali di Francia, Ven. 1534. 8. Das Gedicht ist nichts, als eine Versification der vorher schon, gelese genantten Real di Franza und besteht aus 98 Ges. in Octaven.) — **Giamb. Cortese da Bagnacavallo** (Il Selvaggio, Vin. 1535. 4. Der Held des Gedichtes ist der Sohn des, von Roland erschlagenen Königes Pantalifus. Es ist in 4 Bücher abgetheilt, wovon das erste 5, das zweyte 10, das dritte 7 und das vierte 4 Ges. enthält.) — **Ludov. Dolce** (1) Sacripante, Ven. 1536. 4. 1604. 8. Zehn Ges. in Octaven. 2) Le prime Imprese del Conte Orlando, Ven. 1572. 4. Fünf und zwanzig Ges. in Octaven; das letztere gehört zu den, in ihrer Art, merkwürdigen und zugleich seltenen Ged.) — **Piet. Arietino** (Dui primi Canti di Marfisa, f. l. et a. 4. Tre primi Canti . . . Ven. 1537. 8. 1630. 24. Ein von dieser Heldinn handelndes Gedicht ist bereits vorher angezeigt, und in der Folge werden deren noch mehrere vorkommen. Sie war eine Tochter

des zweyten Ruggiero und der Galaciella, wurde von einem Zauberer erzogen, und mit Ewennmilch genährt, u. s. w. Uebrigens sind vom Arietino noch einige Gedichte dieser Art, als Astolfeide . . . che contiene la vita e fatti di tutti li Paladini di Francia, e di dove nacquero la casa di Maganzo e chi fu Gano, f. l. et a. 8. und Le lagrime d'Angelica, due Canti f. l. 1538. 1543. vorhanden.) — **Ein Ungen.** (Rinaldo appassionato . . . Ven. 1538. 8. 1628. 8. Fünf Ges. in Octaven.) — **Sigism. Paoluccio, Silogento gen.** (La continuazione di Orlando furioso, Ven. 1543. 4. Drey und sechs Ges. in Octaven. Bey Gelegenheit dieser Fortsetzung des Ariostischen Werkes, will ich gleich die übrigen, eben diesen Stoff behandelnden Gedichte hersehen. Es sind der Orlando bandito f. l. et a. 4. von einem Ungenannten; der Orlando von D. Ercole Oldoino, Ven. 1598. 4. Ein und zwanzig Ges. in Octaven; ein Orlando tanto, von Gial. Corn. Gratiano, Trev. 1597. 12. Acht Ges. in Octaven; La rotta di Roncisvale, Bol. 1706. 12. Zwey Gesänge; sie stehen alle gleich weit unter dem Ged. des Ariost.) — **Bart. Borivolo** (Di Ruggiero . . . Canti quattro di Battaglia, Ven. 1543. 4.) — **Graf Scandio** (El sexto libro del Innamoramento di Orlando, nel qual si tracta le mirabil prodece, che fece il Giovine Rugino . . . Mil. 1544. 4. Fünfzehn Ges. in Octaven.) — **Ein Ungen.** (Libro chiamato Falconetto delle Battaglie, che lui fece con gli Paladini in Francia . . . Bress. 1546. 8. Der Inhalt des Gedichtes ist ein vorgeblicher Feldzug Asiatischer Fürsten gegen Carl den Großen; es besteht aus vier Ges. in Octaven.) — **Vinc. Brasantini** († 1570. Angelica innamorata, Ven. 1550. 4. Coll' aggiunta delle Allegorie, ebend. 1553. 4. Dem Gedichte fehlt es nicht an glücklichen Erfindungen; aber der Ton ist äußerst schwülzig und hochtrabend. Nachr. von dem Verf. finden sich in den Script. Ital. Bd. 2. Th. 4. S. 2234.)

S. 2234.) — **Ein Ungen.** (1) La grand Guerra, e Rotta dello Scapigliato, Fir. (1550) 4. 2) Libro chiamato Dama Rovenza dal Martello . . . Bresc. 1566. 8. Sechzehn Ges. in Octaven. Novenza ist eine heidnische Kriegerin, deren ganze Waffen in einer ungeheuern eisernen Keule bestehen.) — **Giamb. Pescatore** (1) La Morte di Ruggiero . . . Vin. 1550. 4. 1557. 8. Dreyßig Ges. in Octaven; übers. in das Franz. von Gab. Chappuis, Lyon 1582. 8. 2) La vendetta di Ruggiero . . . ebend. 1556. 4. Fünf und zwanzig Ges. in Octaven.) — **Leon. Gabriel** (Nuova Spagna d'Amore et morte dei Paladini . . . la qual tratta d'Armi e d'Amor . . . Vin. 1550. 4. In zwey Büchern, wovon das erste 33. und das zweyte 5 Ges. enthält.) — **Pamf. Rinaldini** (Ruggieretto figliuolo di Ruggiero Re di Bulgaria, con ogni riuscimento di tutte le magnanime sue Imprese . . . Ven. 1555. 4. Sechs und dreyßig Ges. in Octaven; ob die angezeigte aber die erste Ausg. ist, weiß ich nicht gewiß.) — **Ces. Galuzzo** (Il valoroso Ruggiero . . . dove si contiene le grandi Imprese di R. fatte per amore della leggiadra Donna Luciana . . . Ferr. 1557. 4.) — **Tullia d'Aragona** (Il Meschino, o il Guerino, Ven. 1560. 4. in Octaven. Das Gedicht, ob die Verfasserin es gleich zunächst aus einem spanischen Romane zog, ist wohl, ursprünglich, aus dem Guerin Mesquin, der in der Bibl. des Romans S. 245. angeführt wird, genommen. Indessen haben die Italiener schon ums J. 1473 einen prosaischen, zum Theil, in das Franz. im J. 1530 übersehten Roman von diesem Ritter abgeht (S. Quadrato Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. IV. S. 591) und Crescimbeni (Istor. della volgar. Poes. Bd. 1. S. 332.) behauptet, daß das Werk ganzlich italienischen Ursprunges sey.) — **Domenico Cataneo** (Amor di Marfisa . . . Ven. 1561. 4. Vier und zwanzig Ges. in Octaven; aber es ist nicht vollendet. L. Tasso schrieb diesem Gedichte einen großen

Werth zu; und es fehlt ihm wirklich nicht an vielen glücklichen Stellen.) — **Torquato Tasso** († 1595. Il Rinaldo, Ven. 1562. 4. ebend. 1583. 4. Zwölf Ges. in Octaven. Nachgeahmt im Franz. von de la Monce, Par. 1620. 8. Das besetzte Jerusalem des Verf. wird, in der Folge, bei den eigentlichen Heldengedichten vorkommen.) — **Pier. Durante da Gualdo** (Libro d'Amore e d'Amore, chiamato Leandra, nel quale tratta delle Battaglie e grand fatti delle Baroni di Francia, e principalmente di Orlando et di Rinaldo, e dello innamoramento di Leandra, la quale se gittò giùso d'una Torre per amor di Rinaldo, f. l. et a. 8. Ven. 1563. 8. Es ist in Sechsen abgefaßt, und in das Franz. von Nerone, Par. 1608. 12. 2 B. übersezt.) — **Marco Toluccini, Bernia gen.** (1) Artemidoro . . . dove si contengono le grandezze degli Antipodi, Ven. 1566. 4. Drey und vierzig Ges. in Octaven; aber ohne allen Werth. 2) Le Pazzie amorose di Rodomonte secondo, Parm. 1568. 4. Zwanzig Ges. in Octaven.) — **Tom. Costo** (Il Pianto di Ruggiero . . . Nap. 1582. 4.) — **Ein Ungen.** (Libro chiamato Fortunato, figliuolo di Passamonte, Ven. 1583. 8. Elf Ges. in Octaven; die angezeigte scheint aber nicht die erste Ausgabe zu seyn. Aus einer Strophe im ersten Gesange erhellt, daß der Verf. auch ein Gedicht von Passamonte selbst geschrieben, das ich aber nicht nachzuweisen weiß.) — **Ein Ungen.** (Libro chiamato Antifior di Barofa . . . Ven. 1583. 1615. 8. Zwey und vierzig Ges. in Octaven. Es ist aus dem spanischen prosaischen Romane, Espejo de Cavalierias . . . Sev. 1533. f. gezogen.) — **Giov. Pier. Civeri** (Quattro Canti di Ricciardetto innamorato . . . Ven. 1595. 1602. 8. In Octaven.) — **Elemente Pucciardini** (Il Brandigi, Ven. 1596. 1602. 4. Achtzehn Ges. in Octaven. Auch dieses Gedicht soll eine Art von Fortsetzung des Ariost seyn.) — **Ein Ungen.** (Il Padiglione di Re Carlo, Ven.

Ven. 1598. 4. in Octaven; eine Nachahmung der Homerischen Beschreibung von dem Schilde des Achilles, und des Gedichtes des Hesiodus von dem Schilde des Hercules.) — Ein **Ungen**. (Tradimento di Gano contra Rinaldo, Sien. 1606. 4. In Octaven. Gano, oder Gannus, Stiefvater des Roland, ist, als ein Verräther aus den Romanzen dieser Zeit bekannt.) — **Secondo Tarentino** (Bradamante gelosa. . Ven. 1619. 8. Fünf Ges. in Octaven; die erste Ausg. desselben ist aber schon früher erschienen.) — **Nicolo Forteguerrri** († 1735. Unter dem Nahmen Nic. Carteromaco, Il Ricciardetto, Ven. 1738. 4. Lucca 1766. 8. 2 B. Lond. 1767. 16. 3 B. Dreißig Ges. in Octaven. Uebers. aber sehr frey, in das Franz. von Mourier, 1764 = 1766. 8. 2 B. in zwölf Ges. In das Deutsche, Leipz. 1782. 8. acht Ges. in schönen Octaven. Ueber den Plan und Werth des Gedichtes, s. den Deutschen Merkur vom Jahre 1775. II. S. 15. IV. S. 33.) — — III. **Romantische Gedichte vom K. Artur und den Rittern der Tafelrunde**: Daß die Italiener bereits im 13ten Jahrhunderte Uebersetzungen von den französischen Gedichten dieses Inhaltes besaßen, ist bereits vorher bemerkt worden. Der erste, welcher ein eigenes italienisches Gedicht darüber schrieb, war, meines Wissens **Evangelista Fosca** (Il Galvano, f. l. et a. 4. in Octaven, und um J. 1480 gedruckt; aber ohne allen Werth.) — **Nic. Agostini** (Lo Innamoramento di Lancilotto e di Ginevra . . Ven. 1521. 4. Zwey Gesänge; der dritte Gesang, aber vollendet von Marco Guazio. ebend. 1526. 4. In Octaven.) — **Ungen**. (Innamoramento di M. Tristano e di Madonna Isotta, f. l. et a. 4. in Octaven.) — **Luigi Alamanni** († 1556. 1) Il Giron Correse, Par. 1548. 4. Ven. 1549. 4. Berg. 1757. 8. 2 B. Vier und zwanzig Gesänge (oder Bücher, wie der Verf. sie nennt) in Octaven. Ich verbinde damit 2) eben dieses Verfassers **Archide**, Fir. 1570. 4. ob die Ita-

lienischen Litteratoren diese gleich unter die eigentlichen Heldengedichte setzen, weil sie ganz nach dem Muster der Ilias gearbeitet ist. Sie ist übrigens auch in Octaven abgefaßt. Von dem Verf. finden sich Nachrichten in Crescimbeni Stor. della volgar Poesia, Bd. 2. S. 375. Ausg. v. 1731. und in den Seriet. Ital. Bd. 1. Th. 1. S. 244.) — **Erasmus di Valvasone** (Il Lancilotto, Ven. 1580. 4. Nur vier Ges. in Octaven, und unvollendet; aber eines der besten romantischen Gedichte nach dem Ariost.) — — IV. **Romantische Gedichte aus der Geschichte des Amadis**: Ausser den vorher schon erwähnten Uebersetzungen der französischen und spanischen Romane hierüber verfertigte Originalwerke **Bern. Tasso** (1) L'Amadigi, Vin. 1560. 4. Ebend. mit einem Commentar, 1755. 12. 4 B. Hundert Ges. in Octaven. 2) Il Floridante, Mant. 1587. 4. Neunzehn Ges. in Octaven, wovon schon acht bey dem Amadis abgedruckt waren; und noch nicht vollendet. Das erste gehört zu den besten italienischen Gedichten dieser Art. Das Leben des Verfassers, von Seghezzi sehr gut geschrieben, findet sich vor dessen Lettere, Pad. 1733. 8. 2 B. und einige allgemeine Nachr. im Crescimbeni, a. a. D. Bd. 2. S. 377.) Uebrigens handelt von den romantischen Heldengedichten der Italiener überhaupt: Crescimbeni, in f. Istoria della volgar Poesia, Bd. 1. S. 315 u. f. der Ausg. von 1731. Decelli, im 2ten Buche, S. 80 u. f. f. Werkes, Della novella Poesia; Ver. 1732. 4. Quadro in f. Stor. e Rag. d'ogni Poet. Vol. IV. S. 289, 604.) — — **Eigentliche Heldengedichte in italienischer Sprache** haben geschrieben: **Giov. Gior. Trissino** († 1550. L'Italia liberata da Gori, Rom. et Ven. 1547 - 1548. 8. 3 Thl. mit A. und sonderbar gedruckt Par. 1719 - 1723. 8. 3 Thl. und im 1ten Th. f. Opere, Ver. 1729. 4. Sieben und zwanzig Ges. in reimfreyen Versen. Ein, wie mir dünkt, richtiges Urtheil darüber, findet sich in des H. v. Voltaire Essai sur le Poeme Epique, und

und die zwanzig Jahre, welche der Verfasser, zu Folge der Zuelgnungsschrift, auf die Ausarbeitung desselben und das Studium der Regeln des Aristoteles verwandt haben will, sind wohl vergeblich verwandt worden. Ein Leben desselben findet sich, unter andern, im 1ten Th. der Galleria di Minerva, Ven. 1696. f. 7 B.) — **Franc. Bolognetti** (1) Il Costante, Ven. 1565. acht Ges. Bol. 1566. 4. vollst. in 16 Ges. oder Büchern, in Octaven abgefaßt. Einen erklutern den Discorso darüber hat Marcantonio da Udine, unter dem Nahmen von Ant. Zettonio, und mit diesem Disc. Vinc. Veroaldo eine Dichiarazione, Bol. 1570. 4. drucken lassen. Nachricht von dem Verf. giebt unter andern Mazzuchelli, in den Scritt. Ital. Bd. 2. Th. 3. S. 1482. 2.) La Cristiana Vittoria marittima, Bol. 1572. Drey Bücher in Octaven.) — **Girol. Rossi** (Ravenna pacificata, Ven. 1566. 8.) — **Aler. Zoppio** (Don Giovanni d'Austria, Bol. 1572. 4. Drey Ges. in Octaven.) — **Carzio Gonzaga** (Il fido Amante, Mant. 1582. 4. Sechs und dreyßig Ges. in Octaven.) — **Torquato Tasso** (geb. 1544. gest. 1595. Gerusalemme liberata, der vierte Gesang erschien zuerst in der Scelta di Rime, Gen. 1580. 12. und darauf, mit dem Titel Goffredo, 14 Gesänge, Ven. 1580. 4. und endlich, unter der ersten Aufschrift vollständig, Ferrara 1581. 4. Gen. 1590. 4. mit R. 1604. 12. 1617. f. mit R. Pad. 1628. 4. Ven. 1625. 24. Par. 1644. f. Lond. 1724. 4. 2 B. Ven. 1745. f. Par. 1771. 8. mit R. Ven. 1787. 12. 2 B. mit R. Par. 1787. 8. Und in f. Opere, Flor. 1724. f. 6 Bd. Ven. 1722: 1742. 4. 12 Thl. mit allen über das Gedicht erschienenen Streitsschriften. Diese scheiden sich vorzüglich von Florentinern und den Mitgliedern der Crusca her. Tasso hatte diese bereits durch einige Stellen in f. Gonzaga II. ovvero Dialogo del Piacer onesto gegen sich aufgebracht; und so bald also einer seiner Verehrer, Camillo Pellegrini (oder Gio. Attendolo) ein Gespräch, unter dem Ti-

tel, Il Carafa, ovvero dell' Epica Poesia, bey den Rime di D. Benedetto dell Uva, Fir. 1584. 8. herausgab, worin er dem Gedicht des Ariost den Mangel an Einheit der Handlung und an anständigen Sitten, die Vermischung des Heroischen und Eckerlichen, u. d. m. vorwarf, und den Tasso weit über ihn setzte, ergreif die kurz vorher gestiftete Crusca die Waffen, und ließ, Degli Acad. della Crusca Difesa dell' Orlando furioso . . . Fir. 1584. 8. von Lion. Salviati (welcher an ihrer Spitze war) abgefaßt drucken. Hierauf schrieb Pellegrini eine Replica . . . In Vico Equensi, 1585. 8. und seine Parthey gegen den Ariost und für den Tasso nahmen Giul. Guastavini, Nic. degli Oddi, Malatesta Porta, Giul. Ottonefili, u. a. m. Tasso selbst gab eine Risposta all' Acad. della Crusca, Mant. 1585. 12. eine Apologia, ebend. 1585. 8. einen Discorso . . . Ferr. 1558. 8. eine Risposta al Disc. di Oraz. Lombardelli, Ferr. 1586. 8. und Differenze poetiche . . . Ven. 1587. 8. gegen seine Gegner heraus, welches Bast. de Rossi, Franc. Patrizi, Draz. Ariosto, Lion. Salviati, Del. Pescetti, und Draz. Lombardelli waren. Ein Verzeichniß der Schriften von beyden Theilen findet sich, unter andern in Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. Bd. 1. S. 313 u. f. der Ausg. von 1752. und in des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poet. Vol. IV. S. 671 u. f. und in der Venetianischen Ausg. der Werke des Tasso sind sie größtentheils gesammelt. Unter dem Vorwande, oder in der Hoffnung, allen Einwärfen ein Genüge zu leisten, und allen Streitigkeiten ein Ende zu machen, arbeitete der Dichter sein befreytes Jerusalem um, und gab es, mit der Aufschrift Gerusalemme conquistata, R. 1593. 4. in 24 Büchern heraus. Allein, ob er gleich selbst auf diese Umarbeitung (worüber Franc. Birago Dichiaraz. et Avvertim. poet. istor. politic. cavalereschi e morali, Mil. 1616. 4. schrieb) einen weit höhern Werth, als auf sein befreytes Jerusalem, legte: so hat denn doch

die Nachwelt jenes bennähe vergessen, und dieses mit jedem Jahre immer höher geschätzt. Nicht, daß es frey von allen Ansdällen geblieben wäre. Crescimbeni, in s. Istoria della volgar Poesia, giebt Bd. 2. S. 456 u. f. davon Nachrichten; und er hätte zu den daselbst angeführten Begnern desselben noch den Gabr. Zinano, bey s. Eracleide, Ven. 1623. 4. und den Ascanio Grandi, oder dessen Bruder, in den, dem Tancredi des ersten, Lecce 1636. 12. angehängten critiche considerazioni, sehen können. Ausser diesen blossen Streitschriften, sind aber auch mancherley Erläuterungen darüber geschrieben worden, als Dimostraz. di Giampier d'Alessandro, de' luoghi tolti e imitati nella Gierus. lib. Nap. 1604. 8. Comparat. di T. Tasso con Omero e Vergilio . . . di P. Beni. Pad. 1607. 4. verm. mit 3 Disc. ebend. 1612. 4. Auch ist dazu der Abschnitt über den Tasso in des H. v. Voltaire Essai sur le P. Epique, des H. Jacobi Vindic. T. T. Gött. 1765. 4. ein, aus dem Franz. gezogener Auff. in dem 41 Bde. S. 161 der Neuen Bibl. der sch. Wissenschaften, der 8te Abschn. in W. Duffs Critic. Observations S. 289. über das Genie des Tasso, der 9te u. f. der Letters on Chivalry and Rom. von Hurd, S. 281 der Ausg. von 1776. zu rechnen. Und bey mehrern Ausgaben finden sich Anmerk. und Erklär. von Scip. Gentili, Glus. Ces. Capaccio u. a. m. so wie Allegorien von Geba Bona (bey der Ferrarischen v. J. 1581. 4.) und von Tasso selbst (bey der Genuessischen v. J. 1590. f.) Uebersetzt ist das Gedicht, in das Lateinische, von Girol. Placentini, unter der Aufschr. Solimeidos foroliv. 1673. 12. und von Dan. de Jannis, Creim. 1743. 8. In das Spanische; von Juan de Galdano, Madr. 1587. 8. in Octaven; von D. Ant. Sarmiento de Mendoza, Mad. 1649. 8. In das Portugiesische, Visb. 1682. 4. In das Französische: von J. Duvigneau, Par. 1593. 12. Von Blaise de Vigenere, Par. 1595. 4. 1610. 8. Von Hier. d'Avost. Von Jean Baudouin, 1626. 8. Von le Clerc, 1667. 4. 1671. 16.

2 B. in Versen; von Jean B. Mirabeau, 1724. 12. 2 B. Von (Palissot) 1774. 12. 2 B. Von Menu de Chomorceau, 1784. 8. 2 B. in Versen (aber mehr Nachahmung als Uebers.) Von Pankouke, 1785. 18. 5 B. Von Montenclos, 1786. 12. (aber so viel ich weiß, nicht gänzlich) Auch ist noch eine neuere Uebers. von Le Brun vorhanden, welche ich aber nicht näher nachzuweisen weiß. In das Englische: von Edm. Fairfax, 1600. f. 1687. 8. 1749 in sehr guten Versen; von J. Hoole, 1762. 8. 2 B. 1787. 8. 2 B. (vortreflich.) In das Holländische: von J. Dullaart, Rotterd. 1658. 8. In das Deutsche: unter der Aufschrift: Glücklicher Heerzug in das heylig landt, von Dietrich von dem Werder, Erst. 1624. 4. 1651. 4. Von J. J. Kopp, Leipz. 1744. 8. (in Reimen.) Von einem Ungen. Jahr. 1782. 8. Von J. C. F. Manso, Leipz. 1791. 8. mit 8. fünf Ges. in Octaven. Uebrigens sind noch einige Gedichte von Tasso vorhanden, als La Divina Settimana, Ven. 1600. 4. und vollendet von Aug. Ingegneri, Ven. 1607. 8. in reims. Versen. Il Montoliveto, R. 1605. 4. Le lagrime di Maria, Rom. 1593. 4. La disperazione di Guida, u. a. m. welche im Ganzen zu seinen epischen Gedichten gehören. Das Leben desselben ist von Glamb. Mansa, Ven. 1621. 12. Deutsch im 2ten Th. des Hamburger Journals, und von Ant. Grassi, Rom 1785. 4. geschrieben worden. Auch ist eine französische Lebensbeschreibung des Tasso, von dem Abt Jean Ant. de Charnes, Par. 1690. 12. so wie eine in den Vies des hommes et femmes illustres d'Italie, und eine Deutsche, von W. Heinsie, in der Iris vorhanden; und mehrere Uebersetzer, als Hoole u. a. m. haben dergleichen ihren Arbeiten vorgelegt.) — Ant. Franc. Oliviero (La Alamanna, Ven. 1567. 4.) — Moderata Fonte (Floridoro, Ven. 1581. 4. Dreyzehn Ges.) — Francesco di Terranova (La vittoria navale, Nap. 1582. 4. Zwölf Ges.) — Tom. Costo (La Vittoria della Lega . . Nap. 1582. 4. Fünf Ges. in

in Octaven.) — **Scip. di Manzano** (I tre primi Canti del Dandolo, Ven. 1594. 4.) — **Pomp. Ragnoni** (Espugnazione di Vercelli.) — **Giov. Giorgini** (Il Mondo nuovo, Jesi 1596. 4. Vier und zwanzig Gesänge in Octaven.) — **Giov. Fratta** (La Malteide, Ven. 1596. 4. Vier und zwanzig Ges.) — **Giov. Dom. Nizzoli** (Nuova Impresa di Ferrara, R. 1599. 4. in Octaven.) — **Raff. Gualterotti** (1) L'universo, ovvero il Polemido-ro, Fir. 1600. 4. Funfzehn Ges. aber unvollendet. 2) L'America, Fir. 1611. 12. In Octaven.) — **Franc. Potenzano** (Gerusalemme distrutta, Nap. 1600. 4.) — **Vinc. di Giovanni** (1) Palermo trionfante, Pal. 1600. 4. 2) Eufemia, Pal. 1610. 4.) — **Gabr. Chiabrera** († 1638. 1) Italia liberata, Nap. 1604. 4. 2) La Firenze, Fir. 1615. 4. Ferr. 1777. 12. Funfzehn Ges. in reimfr. Versen. 3) La Gotiade, o delle Guerre de' Goti, Ven. 1582. 12. Ebenb. 1771. 8. Funfzehn Ges. in Octaven. 4) Amedeida, Gen. 1620. 4. 1654. 12. Drey und zwanzig Ges. in Octaven. 5) Il Foresto und 6) Il Rug-giero insf. Poemi postumi, Gen. 1653. 12. So groß Chiabrera als lyrischer Dichter seyn mag: so gering ist doch sein Verdienst, als epischer Dichter. Crescimbeni selbst, in s. Ist. della volgar Poesia, Bd. 2. S. 483. fällt sein günstiges Urtheil von ihm. Sein Leben, von ihm selbst geschrieben, findet sich bey der Ausg. s. Amedeida v. J. 1654. und im Crescimbeni, a. a. D. so wie in Baillets Jugem. des Sav. T. IV. Vol. 2. S. 72. Amst. 1725. 12. einige Nachrichten.) — **Giov. Villifranchi** (Primo e Secondo Canto del Colombo, Fir. 1604. 4.) — **Giov. Soranzo** (Artemidoro, Mil. 1611. 4.) — **Margherita Sarrocchi** (La Scanderbeide, Rom. 1606. 4. 1623. 4. 1626. 4. 1723. 4.) — **Biagio Ritti** (Il Faramondo, Trenta 1610. 8. Achtzehn Ges. in Octaven.) — **Giov. Ant. Biffi** (La risorgente Roma, Mil. 1610. 4.

verm. ebenb. 1611. 12. Dreyzehn Ges. in Octaven.) — **Franc. Bracciolini dalle Ape** († 1646. 1) La Croce racquistata, Pad. 1605. 12. (funfzehn Ges.) Verm. Ven. 1611. 4. Piac. 1613. 4. Flor. 1618. fünf und dreyßig Ges. 2) L'elezione d'Urbano VIII. Rom. 1628. 4. Drey und zwanzig Ges. in Octaven. 3) La Ruccella espunata, R. 1630. 12. Zwanzig Ges. 4) La Bulgheria convertita, R. 1637. 8. Zwanzig Gesänge. Auch sind deren noch handschriftlich von ihm vorhanden. Das erste der angeführten nimmt einen der ersten Plätze unter den italienischen Heldengedichten ein. (S. des Tor. Grassi Elog. d'huom. letter. Th. 2. S. 187. Crescimbeni, a. a. D. Bd. 2. S. 494. Quadria, Vol. IV. S. 680.) Nachr. von dem Verf. finden sich bey s. Evandra (Ven.) 1732. 1750. 8. und in den Scritt. Ital. des Mazzuchelli, Bd. 2. Th. 4. S. 1957.) — **Tom. Balli** (Palermo liberato, Pal. 1612. 4.) — **Lucrezia Marinella** (1) Amore innamorato e impazzato, Ven. 1618. 4. Zehn Ges. in Octaven.) 2) L'Enrico ovvero Bisantio acquistato, Ven. 1635. 12. Sieben und zwanzig Ges. in Octaven.) — **Giov. Dom. Peri** (1) Fiesole distrutta, Fir. 1619. 4.) — **Giorol. Gabrieli** (Lo Stato della chiesa liberata, Vic. 1620. 4. Drey und dreyßig Ges. in Octaven.) — **Jac. Grisaldi** (Constantino il grande, ovv. Massenzio sconfitto, Ven. 1620. 12.) — **Camillo Pancetti** (Venezia libera, Ven. 1622. 4. Acht und zwanzig Ges. in Octaven, über die Besiegung des Piptus, Königes der Longobarden ums J. 809.) — **Guidubaldo Benamati** (Tre libri della Vittoria navale. . . Parm. 1622. 12. Vollst. in zwey und dreyßig Büchern, Bol. 1646. 4. Mit dem ersten zugleich erschienen noch Tre libri del mondo nuovo.) — **Ans. Teba** (Furio Camillo, Gen. 1633. 8. Sechs Ges. in Octaven.) — **Gioob. Marino** († 1625. 1) La strage degli Innocenti, Par. 1620. f. R. 1633. 12. Ven. 1633. 4. Deutsch von Drockes, Hamb.

Hamb. 1715. 8. 2) L'Adone. Par. 1623. f. Ven. 1623. 4. Par. 1637. 16. 4 B. Zwanzig Ges. in Octaven; französisch (aber verkürzt) Par. 1667. 12. Zwölf Ges. und von Treron 1780. 12. Dieses Gedicht veranlaßte mancherley Streitigkeiten. Tom. Stigliani ließ, unter dem Titel L'Occhiale, Ven. 1627. 8. eine Schrift dagegen drucken, und nun stand ein ganzes Heer von Vertheidigern des Adonis, Gir. Alejandro, Nic. Villani, Scip. Errico, (der aber nachher seine Meinung änderte) Agost. Campagna, Giov. Capponi, Andr. Barbazzia, Mich. Ang. Porciglianti, u. a. m. auf, deren Schriften größtentheils von Quadrio, a. a. D. Vol. IV. S. 682. angezeigt worden sind. Auch Chapelain schrieb einen Disc. en forme de lettre à Mr. Favereau darüber, der vor der Pariser Ausg. des Gedichtes befindlich, und von Ant. Corelli, Rom. 1625. 12. und von Batt. Bidell, Mant. 1625. 12. ins Ital. übersetzt worden ist, worin er zu erweisen sucht, daß der Adonis eben so gut zu den epischen, als die Komödie zu den dramatischen Gedichten, gehöre. Bekannt ist es, indessen, daß Marini der Hauptverderber des italienischen Geschmacks im 17ten Jahrh. war. Weitergeholte, erfindlichste Bilder, seltsame Einfälle, fremde, besonders lateinische, Constructionen gaben seinen Werken einen Reiz von Neuheit; und eine beneidenswerthe Leichtfertigkeit im Reimen, ein glücklicher aber spielender Witz, eine äppige und verwilderte Imagination verschafften ihm Bewunderer und Anhänger, und erweckten Nachahmer, welche die Sprache und die Poesie der Nation, und zum Theil auch den Geschmack der Franzosen, verdarben. Sein Leben findet sich vor den angezeigten, Römischen und Venez. Ausg. f. Strage degli Innocenti; und Nachr. finden sich im Crescimbeni, a. a. D. Bd. 2. S. 470.) — **Herc. Udine** (Avvenimenti amorosi di Pische, Ven. 1622. 8.) — **Agazio di Somma** (Dell' America Canti V. Rom. 1623. 12.) — **Giul. Strozzi** (1) Venezia edificata, Ven. 1621. f.

verm. 1624. f. Vier und zwanzig Ges. 2) Il Barbarigo, ovvero l'Amico sollevato, Ven. 1626. 12. Fünf Ges. in Octaven.) — **Scip. Herrico** (1) La Babilonia distrutta, Ven. 1624. 16. Zwölf Ges. 2) La Guerra Trojana, Mess. 1640. 4. Zwanzig Ges. in Octaven.) — **Giov. Argoli** (L'Endimione, Terni 1624. 4. Zwölf Ges.) — **Onofrio di Andrea** (1) L'Acì, Nap. 1628. 12. 2) L'Italia liberata, Nap. 1646. Zerstörung des Lombardischen Reiches.) — **Belmonte Cagnoli** (Aquila distrutta, Ven. 1628. 4. Zwanzig Bücher in Octaven.) — **Adr. del Becuto** (Il Vesillo, Fir. 1628. 4.) — **Giul. Ces. Cortese** (La Vajasseida Nap. 1628. 8.) — **Tom. Stigliani**, (Il Mondo nuovo, Piac. 1617. 4. vollst. Rom. 1628. 4. Vier und dreißig Gesänge. Der Verf. war der Nebenbuhler des Marino; allein, wenn der Plan seines Werkes gleich dem Plan des Adone vorzuziehen ist: so ist der Styl desselben doch eben so hart, als niedrig. Ueber den Verf. s. Crescimbeni, a. a. D. B. 2. S. 486.) — **Ortavo Tronsarelli** (Il Costantino, Rom. 1629. 8. Neun und zwanzig Ges.) — **Giamb. Lalli** (Tiro Vespasiano, ovv. Gerusalemme desolata, Mil. 1630. 12. Fol. 1635. 12. Vier Ges.) — **Tol. Nozzolini** (La Sardegna trionfante, Fir. 1632. 4. R. 1653. 4. Achtzehn Ges. in Octaven, worin die Befreyung Sardiniens von den Mauren durch die Misaner besungen wird.) — **Vass. Gatti** (Maria Regina di Scozia. Bol. 1633. 4.) — **Angel. Scaramuccia** (Il Belisario, 1635. 4.) — **Kern. Berti** (Scipione Africano . . . Pad. 1636. 12. Drey Gesänge in Octaven.) — **Ascanio Grandi** (Il Tancredi, Lecce 1636. 12. Zwanzig Ges. in Octaven. Dem Verf. werden noch einige Gedichte dieser Art, als La Vergine desponsata und I Fasti zugeschrieben, welche ich aber nicht näher nachzuweisen weiß. Die Poesie in jenem ist sehr mittelmäßig.) — **Feder. Malipiero** (L'Annibale. Mil. 1640. 4.) — **Girol.**

Girol. Garopoli (1) L'Aurena, Bol. 1640. 12. 2) Carlo Magno, ovv. la Chiefa vendicata, R. 1660. 12.) — **Nic. Villani** (Firenza difesa, Rom. 1641. 4. Zehn Ges. aber nicht vollendet. Nachr. von dem Verf. finden sich im Baillet's Jug. des Sav. T. IV. Vol. 2. S. 48.) — **Carlo Gius. Orrigone** (Osman disorgogliato, Gen. 1641. 4. Ueber den Sieg des Pöhlischen K. Ladislaus des 4ten über die Türken.) — **Vinc. Baleone** (La Discordia, Tor. 1642. 4.) — **P. Enen Obizzo** (L'Ateftio, Bol. 1642. 4.) — **Franc. Baitello** (La Scipiade, Bresc. 1644. 12. Zehn Ges. in Octaven.) — **Girol. Graziani** (1) Il Conquisti di Granata, Mod. 1650. 4. Sechs und zwanzig Ges. 2) La Cleopatra, Bol. 1652. 4. Ven. 1670. 4. Wende im lyrischen Tone abgefaßt.) — **Girol. Bartolomei** (America, R. 1650. f. Vierzig Ges. in Octaven.) — **Giov. Leoni Semproni** († 1646. Boemondo, ovvero l'Antiochia difesa, Bol. 1651. 4. Gleichfalls im lyrischen Tone geschrieben, aber doch das Beste der, in dem, für die italienische Literatur so unglücklichen 17ten Jahrh. geschriebenen Gedichte dieser Art.) — **Franc. Brancalassa** (La Berulia liberata, Nap. 1651. 12. Funfzehn Ges.) — **Gius. Galeani** (1) Il Pelagio, ovv. la Spagna racquistata . . . 2) Rosalia trionfante . . . — **Luigi Joele** (Cartagine soggiogata, Nap. 1652. 12. Neun und zwanzig Ges.) — **Sigism. Bolzoni** (La caduta de' Longobardi, Mil. 1656. 12.) — **Aless. Cassola** (La briglia del furore, ovv. Alessandria difesa, Berg. 1658. 8. Fünf Ges.) — **Serd. Donno** (L'allegro Giorno Veneto, ovv. lo Spofalizio del mare, Ven. f. a. 12. Zehn Ges.) — **Anton Merello e Mora** (L'Arcadio liberato, Bol. 1660. 12.) — **Franc. Morabito** (Catania liberata, Cat. 1669. 4.) — **Giamb. Mereca** (L'Adimaro, o sia la Corsica liberata.) — **Gius. Monebria** (Il Ruggiero, ovv. la Sicilia liberata.) — **Camillo de Notariis** (Flavio

Costantino il grande, Nap. 1677. 4.) **Tib. Ceuli** (L'Oriente conquistato.) — **Ant. Carraccio** († 1702. L'imperio vendicato, Nap. 1679. 4. Zwanzig Gesänge. Verm. mit zwanzig neuen Ges. ebend. 1690. 4. Der Inhalt ist die Besitznehmung Balduins von dem Constantinopölitischen Throne, Crescimbeni hat der Erklärung dieses Gedichtes das 7te und 8te Gespräche seines Werkes Della bellezza della volgar Poesia gewidmet; und auch Sorge getragen, daß das Leben des Verf. in die Vite degli Arcadi illustri, Th. 1. S. 141. R. 1708. 4. (deren Mitglied er, unter dem Namen Lacone war) eingebracht worden ist; aber, durch jene seine Bemühungen ist das Gedicht um nichts besser geworden; der Inhalt ist nicht anziehend, und die Darstellung sehr prosaisch.) — **Giun. Pierellio** (Vienna difesa, Mod. 1690. Parm. 1700. 12. Zwanzig Ges.) — **Giov. Ant. Carrara Bora** (Il Morosini, ovv. la Morea conquistata, Trev. 1693. 12. Sechzehn Ges. in Octaven.) — **Vinc. Piazza** (Bona Espugnata, Parm. 1694. 8. Zwölf Ges. in Octaven.) — **G. Leti** (Prodigio della natura e delle grazia, Poema eroico - storico sopra la miraculosa intrapresa d'Inghilterra del Real Principe d'Orange, Amst. 1695. 4.) — **Mar. Reitanis Spatafara** (Il Rogiero in Sicilia, Anc. 1698. 8.) — **Nich. Benvenaga** (Il Trionfo della Fede, ovvero Luigi il Grande, Parma 1716. 12. Zwanzig Ges. in Octaven.) — **Franc. Algarotti** († 1769. Il Congresso di Citera, Nap. 1745. 8. und in den versch. Samml. s. Werke; franz. in der Uebers. derselben von Dom. Michellessi, Berl. 1772. 12. 7 B. Deutsch von Fdr. Molter, Kofl. 1750. 2.) — **Ungen.** (La Giasoneide, o sia la conquista dell Vello d'oro, Liv. 1780. 8. Zehn Ges.) — **Ungen.** (L'Antoniade, Ver. 1785. 8. Sieben Ges. in kalten Zamben.) — **C. Agostino Tana** (La Enriade wird im 2ten Th. S. 222. von des Abt Denina Vicede della Litteratura, Berl. 1785. 8. angeführt.) — — Mehrere Nachrichten von

von den mehrsten dieser Heldengedichte finden sich in des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. VI. S. 666 u. f. — **V. Geistliche**, oder aus den Schriften des alten und neuen Testaments und den Leben der Heiligen, gezogene Heldengedichte: **Bern. Pulci** (1) *La Passione di G. C. Fir.* 1490. 4. 2) *La Vendetta di G. C. Fir.* 1491. 4. — **Teof. Solongo** (*L'Umanità del figliuolo di Dio*, Ven. 1533. 8. Zehn Ges. in Octaven.) — **Erasmus di Valsofane** (*L'Angela*, Vin. 1590. 4. Drey Bücher in Octaven, die Schlacht der Engel gegen Lucifer enthaltend. Du Fresnoy, in der Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 190 hat dieses Gedicht unter die romantischen gesetzt.) — **Matteo Donia** (*Il Giorgio*, Pal. 1600. 4.) — **Giov. Soranzo** (*Dell' Adamo*, Gen. 1604. 12. Zwey Bücher in Octaven.) — **Luigi Tansillo** (*Le lagrime di S. Pietro*, Ven. 1606. 4.) — **Giov. Dom. Nizzoli** (*Il Digiuno di Cristo nel Deserto*, Bol. 1611. 8.) — **Ans. Ceba** (*L'Esther*, Gen. 1613. 1615. 4.) — **Bart. Trolezzi** (*Giuditta vittoriosa*, R. 1528. 4. Zehn Ges. in Octaven.) — **Asc. Grandi** (*Il fasti sacri*, Lec. 1635. 12. Zwölf Ges. in Octaven.) — **Giov. Dom. Peri** (*Il Mondo desolato*, Sienna 1637. 4. Acht Ges. und Darstellung des jüngsten Gerichts.) — **Giac. Branchi** (*La Giuditta trionfante*, Ver. 1642. 4. Sechs Ges. in Octaven.) — **Tolsto Constantini** (*Il Giudicio estremo*, Pad. 1648. 1651. 4.) — **Giov. Canali** (*L'anno festivo*, ovv. *I Fasti sacri*, Ven. 1674. 4. Zwölf Ges. in Octaven.) — **Ben. Menzini** (*Il Paradiso terrestre*, R. 1691. 12. Drey Bücher.) — **Giov. Albani** (*Davide Re*, Bresc. 1691. 4. Achtz. Ges. in Octaven.) — **Giov. Sil. Alfonsi** (*La Santa Eufrosinia*, R. 1702. 12. Drey Ges.) — **Gab. Mar. Meloncelli** (*La Giuditta*, Mil. 1712. 8. Vier Ges. Verm. ebend. in zwanzig Ges.) — **Franc. Trivieri** (*La redenzione*, Tor. 1750. 4.

Sechs Gesänge. Ob die übrigen 18 Ges. dieses Gedichtes, welche es noch enthalten sollte, erschienen sind, weiß ich nicht.) — **Gius. Lavini** (*Il Paradiso riacquistato*, R. 1750. 4. Sechs Ges. in reimfr. Versen. S. das Arch. der Schweizer Kritik, S. 147.) — **Bianchi** (*El Davide*, Ven. 1751. f.) — **Gajon** (Eines Gedichtes, sulla redenzione, von ihm gedekt Denina, im 2ten Th. S. 222 f. *Vicende della Letteratura*.) — — Nachrichten von mehreren Gedichten dieser Art finden sich bey Quadrio, a. a. D. Vol. IV. S. 225–229. und S. 247–268. — — **VI. Bloße historische Gedichte**: Da unter diesen, so viel ich weiß, kein an sich selbst merkwürdiges Werk sich findet: so verweise ich, um den Raum zu schonen, an des Quadrio Stor. e Rag. Vol. IV. S. 133–154. — —

Heldengedichte in spanischer Sprache: Velazquez und nach ihm H. A. Diez behaupten in der Gesch. der spanischen Dichtkunst S. 377, daß die spanische Nation mehr epische Gedichte aufzuweisen habe, als irgend eine andre; allein dieses Urtheil kann nur aus dem Fleiße, mit welchem diese beyden Schriftsteller die Epopden der Spanier zusammen gezählet haben, entstanden seyn; denn selbst nach dem von ihnen gegebenen Verzeichnisse besitzen sie deren bey weitem nicht so viele, als die Italiener; und daß diese nicht dafür bekannt sind, ist nur der wenigen Sorgfalt der Geschichtschreiber ihrer Dichtkunst zuzuschreiben. Als der älteste epische Dichter der Spanier wird der R. Alphonus der Weise, im Anfange des 12ten Jahrhunderts, angegeben. Aber von seinem „Leben und Thaten Alexander des Großen,“ ist bis jetzt nur ein Fragment von sechs Versen bekannt geworden. Daß die Geschichte Alexanders eine Lieblingsgeschichte dieser Zeiten gewesen, darüber s. Wartons hist. of Engl. Poet. B. 1. S. 128 u. f. und daß eben dieser Alphonus durch Beschreibung der Thaten Alexanders von einer Krankheit genesen seyn soll, von welcher ihn nicht eine vierzehnmahlige Lesung der Bibel,

Bibel, mit allen Glossen, heißen wollen, darüber; den roten Brief des Aeneas Sylvius. — El Cid (das Alter dieses Gedichtes ist nicht bekannt; es findet sich in der Coleccion de Poesias Castill. escrit. delante el Siglo XIV. . . . Mad. 1779. 8.) — D. Enrique de Villena († 1434. Los Trabajos de Hercules, Burg. 1499. Auch dieses Gedicht scheint so gut, als unbekannt zu seyn, wosernes nehmlich noch überall Gedicht ist. S. Velazquez S. 154 und 380. Anm. f.) — Juan de Mena († 1456. El Laberinto de Trecientas, gedruckt, aber nicht zum ersten Male, mit dem Titel: Las CC. C. . . . Sev. . . . (1520) f. und in f. Obras, Tol. 1548. f. Antv. 1552. 8. Seinen Namen hat es von der Anzahl der Octaven, aus welchen es besteht. Hr. Diez (Velazquez S. 381) macht die richtige Bemerkung, daß es, allenfalls nur dem Tone nach, unter die epischen Gedichte gehört.) — Nicolas Espinosa. (Obgleich seine Segunda Parte de Orlando furioso con el verdadero successo de la Batalla de Roncesvalles, fin y muerte de los doze Pares de Francia en lib. XXXV. . . . Zarag. 1555. Alc. 1579. 4. zum Theil nichts, als Uebers. des Ariost, und zum Theil Fortsetzung desselben ist: so verdient dieses Gedicht denn doch, sowohl seiner innern Güte, als auch deswegen einen Platz unter den epischromantischen Gedichten der Spanier, weil es augenscheinlich beweist, daß die italienische Poesie auf die spanische Einfluß gehabt hat.) — Geronymo Semper (Primera y segunda Parte de la Carolea, En Val. 1560. 8. die Thaten Karl des fünften, mehr historisch, als episch.) — D. Luis de Zapata (Carlo famoso, en Octavos Val. 1566. 4. eben des Inhaltes, und eben der Ausführung.) — Diego Rimeñez de Villon (Los famosos y eroicos Hechos del Cavallero, Onra y Flor de las Españas, el Cid Ruy Diaz de Bivar. En octava Rima . . . Anvers 1568. 4. Es soll indessen schon eine frühere Ausgabe davon vorhanden seyn;

auch dieses Gedicht ist mehr historisch, als episch.) — D. Alonso de Arcilla (Primera e segunda Parte de la Araucana, Mad. 1578. 8. Primera, segunda y tercera Parte . . . Mad. 1590. 8. Lisb. 1590. 4. Mad. 1733. f. 1776. 8. 2 V. Die beyden ersten Th. 29, der letzte noch 6 Gesänge, in achtzähligen Stanzzen geschrieben. Durch das, was Hr. v. Vostaire in seinem Essai sur le poeme epique von diesem Gedichte sagt, ist es zwar bekannt, aber leider sehr falsch bekannt geworden. S. Hr. Diez Velazquez, S. 401. R. f.) — Hippol. Sanz (La Maltèa . . . Ven. 1582. 8. zu Ehren der Belagerung von Malta im J. 1565. Velazq. S. 385 führt es an, setzt es aber sehr tief herunter.) — Franc. Garrido (Batalla de Roncesvalles, Tol. 1583. 4.) — Juan Rufo Gutierrez (La Austriada . . . En Mad. 1584. Alc. 1586. 8. aus 24 Ges. bestehend, worin die von D. Juan de Austria gegen die Türken gewonnene bekannte Seeschlacht geseyert wird; gehört zu den besten Eposen der Spanier.) — Luys Barabona de Soto (Primera Parte de la Angelica, Gran. 1586. 4. Zwölfs Ges. in Octaven.) — Pedro de la Vezilla Castellanos (El Leon de España . . . Sal. 1586. 8. Cervantes scheint dieses Gedicht von der Verdammung zum Feuer ausgenommen zu haben. D. Q. Lib. I. Cap. VI. S. 52. Anst. 1755. 8. iter V.) — Christoval de Virues (El Monserrate: Fundacion de aquella Real Casa y Camera Angelical, con relation de la vida y penitencia de Fr. Juan Guarin, Mad. 1587. 1601. 1609. 8. Die Wunderthaten der Maria zu Monserrate sind der Gegenstand dieses Gedichtes; Cervantes nennt, bey Gelegenheit des Hochgerichtes über D. Os Bibliothek, die Araucana, die Austriada und dieses die besten Heldengedichte der Spanier, welche mit den berühmtesten der Italiener um den Rang streiten könnten.) — Mich. Ginerio (El Sitio y Toma de Anvers, Sar. 1587. 8. Sechs Ges. in Octaven.) — Lorenzo de Zamora († 1614. La

Saguntina . . . Alc. 1587. Mad. 1607.
 8. Gute Versifikation und einzelne schöne Stellen.) — Gabr. Lasso de la Vega (Cortes valoroso . . . en doze libros, Mad. 1588. 4. und unter dem Titel: La Mexicana . . . en XIII. L. Mad. 1594. 8.) — Christoval de Mesa (1) Las Navas de Tolosa . . . Mad. 1594. 12. Ueber den Sieg, welchen Alphonsus der 8te in diesen Ebenen über die Mauren erröcht. 2) La Restauracion de España, Mad. 1607. 4. Die Befreyung Spaniens unter Philipp dem 3ten von den Mauren, in 16 Gesängen, beyde in achtheiligen Stenzen, und das erstere nicht schlecht. 3) El Patron de España, Mad. 1613. Die Wunder des Schutzheiligen von Spanien, welche aber an dem Dichter sich bey dieser Arbeit nicht sehr wirks. gezeigt haben.) — Diego de Santistevan Osorio (verfertigte einen Quarta y Quinta parte zu der Araucana des Ercilla, Sal. 1597. 8. Mad. 1735. f. zusammen 33 Gesänge, aber nicht mit dem Feuer und Genie des Ercilla. Primera y segunda parte de las Guerras de Malta y Thoma de Rodus, Mad. 1599. 4.) — Lope de Vega Carpio († 1635. 1) La Dragontea . . . Val. 1598. 8. Mad. 1602. 8. 10 Gesänge in achtheiligen Strophen, und über das vereitelte Unternehmen des Admiral Drake gegen Panama. 2) Isidro, poema castellano, en que se escribe la vita del bienaventurado Isidro, Labrador de Madrid . . . Mad. 1599 und 1607. 4. Die Wunder dieses heilig gesprochenen Bauers machen den Inhalt aus; und Lopez erklärt es deswegen für ein poema Castellano, weil der Held ein Spanier und das Gedicht in einer eigentl. spanischen Versart (in Quintillas, Strophen von fünf kurzen Versen) abgefaßt ist. 3) La Hermosura de Angelica . . . Mad. 1605. 8. 20 Gesänge. Nachdem Ariost die Angelica dem Medor zu Theile werden lassen, hören wir bey ihm nichts mehr von ihr; hier wird ihre Geschichte, deren Scenen, wie natürl. ist, größtentheils in Spanien spielen, in dem Tone und der Manier des zweyten Theil.

Ariost, und in Octaven fortgesetzt. 4) Jerusalem conquistada, Epopeya Tragica . . . Mad. 1609. Lisb. 1611. Mad. und Barcel. 1619. 4. 20 Ges. Das beste epische Gedicht des Lope, worin der Zug des R. Alphonsus nach d. gelobten Lande, und die dabey vorzügl. von den Spaniern verrichteten Heldenthaten, besungen werden. Trotz der Weilläufigkeit, und der Verwirrung im Plane, und einzelner, abentheuerlicher Dichtungen, und vieler äußerst schwülstigen Stellen, ist die Darstellung im Ganzen vortreflich, und viele einzelne Erfindungen zeugen von wahrem Genie. Nachrichten von dem Leben und den Werken dieses Dichters finden sich, unter andern, in des Hrn. Diez Belazq. S. 239. 328 und 329. Ann. c — auch in des Hrn. Veruch Magajin der Span. und Portug. Litt. B. 1. S. 329 u. f. Von s. Werken sind, Madr. 1776. 4. 21 Bde. erschienen.) — D. Martin del Barco Centenera (Argentina y Conquista del Rio de la Plara y Tucuman y otros successos del Pirü, Lisb. 1602. 4. Zwar größtentheils historisch, aber voller schöner einzelner Stellen.) — Juan de la Cueva (La Conquista de la Betica . . . Sev. 1603. 8. 25 Gesänge. Selbst der, gegen die spanischen epischen Dichter so strenge Belazquez setzt (S. 400) dieses Gedicht unter die bessern spanischen Epopöen.) — Alonso Lopez Pinciano (El Pelayo . . . Mad. 1705. 8. gehört nicht zu den ganz schlechten.) — Gaspar Aguilar (Expulsion de los Moros de España por . . . D. Phelipe Tercero, Val. 1610. 8. 8 Ges. in Oct.) — Fr. de Mosquera de Barrio nuevo (La Numantina . . . Sev. 1612. 4. 15 Bücher; aber sehr mittelmäßig.) — Diego de Hojeda (La Christiada . . . en doze libros . . . Sev. 1611. 4. in Octaven; die Geschichte Christi, sehr andächtig, aber in einem der Epopöe gar nicht angemessenen Tone.) — Aloso de Alzedo (La Creacion del mundo, R. 1615. 8. Eine Nachahm. der St. Semains des du Bartas.) — Jos. de Valdivielso (Sagraria de Toledo . . .

Barcel. 1618. 8. Fünf und zwanzig Gesänge in Octaven; die Entdeckung und Wunder eines Marienbildes; fromm gemeint, aber sehr schlecht ausgeführt.) — **Donna Ferreira de la Cerda** (von Geburt eine Portugiesin; España liberada, Prim. P. Lisb. 1618. 4. Seg. Parte, ebend. 1673. 4. in Octaven, und eine der besten spanischen Epopden.) — **Bernardo de Balbuena** († 1627. El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles . . . Mad. 1624. 4. Der bekannte Stieg Karl des Großen; das Gedicht gehört zu den guten spanischen Heldengedichten, ob es gleich gänzlich in Vergessenheit gerathen ist.) — **Manuel de Balbados** († 1665. Gigantomachia . . . Lisb. 1628. 4. 5 Ges. worin der bekannte Krieg Jupiters mit den Riesen nicht ganz schlecht besungen wird.) — **D. Juan Antonio de Vera y Juniga** († 1658. El Fernando, o Sevilla restaurada . . con los Versos di la Gerusalem liberata del Tasso . . . Mad. 1632. Zwanzig Ges. Aus dem Titel schon sieht man, daß es eine Art von Parodie ist; und diese ist in Redondillas, oder Strophen von vier achtsilbigen Versen, abgefaßt. Diese Versart ist einem solchen Inhalte nicht angemessen; und nur einzelne Stellen verrathen den Dichter.) — **Miguel da Silveira** († 1636. El Macabeo . . . Nap. 1638. 4. Mad. 1731. 8. Die bekannte Geschichte des Judas Macabäus in 20 Gesängen, voller Einbildungskraft, aber auch voll von den Folgen einer sich selbst gelassenen Einbildungskraft, voller Unwahrscheinlichkeit, voller Schwulst, voller Uebertreibungen. Indessen wird das Gedicht immer noch unter die guten Epopden der Spanier gezählt.) — **Franc. Lopez Jarate** († 1658. Poema eroico de la invencion de la Cruz por el Emp. Constantino Magno . . . Mad. 1648. 4. und in f. W. Mad. 1681. 4. Erstfünftler Enthusiasmus, und zum Theil in holprichter schwacher Sprache.) — **D. Franc. Borja**, Fürst von Equislache (im Neapolitanischen † 1658. Napoles recuperada por el Rey D. Al-

fonso . . . Zarag. 1651. Amb. 1658. 4. zwölf Ges. in Octaven, größtentheils historisch, und im Ganzen sehr mittelmäßig.) — **D. Franc. Botelho de Morais e Vasconcellos** (ein Poetegiese von Geburt, El nuevo Mundo . . . Barc. 1701. 4. Mad. 1716. 4. zehn Gesänge. El Alfonso, o la Fundacion del Reyno de Portugal assegurada y perfecta en la Conquista de Elysea . . . Sal. 1731. 4. 1737. 8. beydes, besonders das letztere, gute Gedichte.) — **D. Candido Maria Trigucros** (La Riada, ein episches Gedicht, welches ich nur aus einem Briefe von Pobl. Forner, unter dem Nahmen von Ant. Varas, an den Verf. kenne.) — **D. Jos. de Xesma** (La Conquista de Minorca, Mad. 1784. 4.) — — Umständlichere Nachrichten von den mehrsten dieser Heldengedichte und ihren Verf. finden sich in F. W. Diez Beltráquez, S. 376 u. f. — —

Heldengedichte in portugiesischer Sprache: Luis de Camoens († 1579. Os Lusíadas . . . En Lisboa 1572. 4. agora novamente reduzidas por . . . Man. Correa, Lisb. 1613. 4. 1720. f. commentadas todas por Man. de Faria y Sousa, Mad. 1639. f. Der Commentar ist in span. Sprache, illustr. con varias e breves notas, e con hum precedente apparato doque the pertence por Ignazio Garzez Ferreira, Nap. und Roma 1731. 1732. 4. Paris, in seinen Werken, 1759. 12. 3 B. Lisb. 1778. 12. 3 Bde. Das Gedicht besteht aus 10 Gesängen in Octaven, und ist übersezt in das Spanische dreyemahl, von Luis Gomez de Tapia, Salam. 1580. 8. von Bento Caldeira, Alc. 1580. 4. von Henr. Garces, Mad. 1591. 4. In das Italienische, in Versen, von Carlo Ant. Paggi, Lisb. 1659. 12. 2te Ausg. Von einem Ungen. Tor. 1772. 8. In das Französische: Von du Perron de Castera, Par. 1735. 8. 3 B. Von einem Ungen. (de la Harpe) Par. 1776. 8. 2 B. Die erste matt und auslassend, mit einem schalen Commentar; die zweyte höchst feen, mit etwas bessern Anmerkungen; beyde in Prose. 30

In das Englische, von Richard Fanshawe, Lond. 1655. fol. von Will. Jul. Mickle, Lond. 1776. 1778. 4. in Versen. In das Deutsche, ein paar Fragmente, die berühmte Episode von der Ines de Castro und die Erscheinung des Adamastors, von Meinhard, in den gel. Beyträgen zu den Braunsch. Zeit. J. 1762. St. 25 und 26 und vor der 2ten Ausg. f. Vers. über die ital. Dichter; einige Gesänge in den Belustigungen für allerley Leser, Leipz. 1773. 8. der erste Gesang in der Versart des Originals von dem Hrn. v. Seckendorff, im 2ten B. des Vertuschten Magazines. Auch giebt die Einleitung zu der Portugiesischen Grammatik, Jelfst. 1778. Nachrichten von dem Werke. Das Leben des Dichters, aus einem, von dem Grafen, Ericeira, nach Frankreich geschickten Aufsatze gezogen, findet sich unter andern in des Micon Mem. pour servir à l'histoire des hommes illustres, Bd. 37. S. 244 u. f. in des Goujet Bibl. Fr. Bd. 8. S. 172-188. und Nachr. von ihm in des Hrn. Diez übersetzten Velazquez, S. 526. Was Voltaire in seinem Essai sur le poeme épique von ihm sagt, ist weder zuverlässig, noch vollständig. — Franc. Rodriguez Lobo (Mit Ausgang des sechzehnten und Anfang des 17ten Jahrh. O Condestable de Portugal, D. Nuno Alvares Pereira, Lisb. 1610. 4. und in f. W. Lisb. 1723. f. 20 Ges. in Octaven, soll, in dem Plane, ziemlich fehlerhaft; aber in Rücksicht auf Ausführung schön, obgleich unter der Lusade schon.) — Vasco Mausingho di Quebedo (Affonso Africano, Lisb. 1611. 8. Zwölff Ges.) — Donna Bernarda Ferreira de la Cerda (Hespagna libertada, Lisb. 1618. 8. Zehn Ges.) — Ant. de Sousa di Macedo (Ulyssippos, Lisb. 1640. 8. Vierzehn Ges.) — Gab. Pereira di Castro (Ulysses ou Lysboa edificada, f. a. et l. 4. Zehn Ges. in Octaven.) — Franc. Xav. de Menezes, Graf v. Ericeira († 1743. Henriqueida . . . com advertencias preliminares das Regras da Poesia Epica . . . Lisb. 1741. 4. 12 Ges. in Octa-

ven; regelmäßig, und in schöner Sprache, aber ohne dichterisches Feuer und Geist. Nachrichten von ihm liefert die Bibl. Lusit. Bd. 2. S. 289; kürzere Hr. Diez ben f. übers. Velazquez, S. 542.) — Nachrichten von mehreren epischen Dichtern der Portugiesen, sollen sich bey dem eben angezeigten Werke finden; auch behaupten die Portugiesen, frühere epische Dichter, als die Spanier gehabt zu haben. (S. Hrn. Diez Velazquez S. 377.) Aber, wenn ebend. S. 379 gesagt wird, daß, weil die Lusiadas früher erschienen ist, als das große Gedicht des Tasso, die Portugiesen auch früher ein regelmäßiges episches Gedicht gehabt haben, als die Italiener, so zeigt das eine große Unbesonnenheit mit der italienischen Literatur. — —

Heldengedichte in französischer Sprache: Die ersten, in dieser Sprache geschriebenen, Helden- oder vielmehr romantischen Gedichte, sind bereits vorher, bey Gelegenheit der Untersuchung über den Ursprung der letztern, angezeigt worden. Freylich ist das, der französischen Nation eigentlich gehörige Product dieser Art, erst das Werk des Alexander de Paris und des Vicors vom J. 1223; aber die übrigen sind denn doch auch in französischer Sprache abgefaßt; und eben da der Geschmack daran noch blühte, wurde ein Werk verfertigt, welches, wenn es gleich ungeachtet seines Titels, kein eigentliches romantisches Gedicht ist, doch im Ganzen hieher gehört. Es ist dieses der bekannte, von Willh. Portis († 1260) angefangene, und von Jean de Meun ums J. 1310 vollendete, von Chaucer zum Theil ins Englische übersetzte Roman de la Rose, von dessen Inhalte und Ausgaben bey dem Art. Allegorie, S. 84. sich Anzeigen finden, und Maffieu, in f. Hist. de la Poesie franc. Par. 1739. 8. S. 165 und 179 (aber, wie es scheint, ohne den Geist des Gedichtes aufgefaßt zu haben.) Goujet, in f. Bibl. franc. Bd. IX. S. 26 u. f. und Tressan, im 1ten Bd. S. 348. des Corps d'Extraits de Roman de Chevalerie, Par. 1782. 12.

ausführlicher handeln. Aus jenem Inhalte wird man sehen, daß die Vorlesungsarten und Sitten des Ritterwesens wenigstens noch zu Bildern von den Gefahren eines Liebhabers dienen mußten, so wie sie in dem Werke der Christine von Pisa (1411) *Les cent Histoires de Troyes* . . . Par. 1522. 4. zur Einleitung von *Moralen* gedient haben. Auch wurden noch im 14ten Jahrh. weltliche Ritterabenteuer poetisch behandelt. Allein, da man zuletzt wahre, neuere Begebenheiten wie die Thaten des *Bernard du Guesclin*, u. d. m. (die aber, so viel ich weiß, nur in prosaischen Umarbeitungen gedruckt worden sind) zu besingen anfieng: so mußte, natürlich, ein Theil des, den romantischen Gedichten, eigenen Wunderbaren wegsallen; und zugleich fieng der Geschmack der französischen Nation allmählig an, sich vorzüglich auf Darstellung von Liebeshandeln hin zu neigen. Zu dieser Wendung des französischen Geschmacks kann so wohl der Beyfall, welchen der *Roman de la Rose* erhielt, als die Denkart, Sitten, Verfassung der Nation manches beigetragen haben. Die Eigenthümlichkeiten der Provenzalischen Poesie wurden, durch die, im J. 1323 gestiftete *Jeux floreaux* zu Toulouse, und durch die italienischen Dichter, welche sich nach ihr gebildet haben sollen, allgemainer verbreitet; und *Großart* (1400) machte, unter der Regierung Carl des fünften, nicht allein eine Menge neuer Dichtarten, als *Chant Royal*, *Ballade*, *Lai*, *Virelai*, *Triplet*, *Rondeau*, und mehrere dergleichen *Mignardises*, wie *Pasquer* sie nennt, zur Mode (s. *Massieu Hist. de la Poesie franc.* S. 218) sondern verfaßte auch ein größeres romantisches Gedicht *Meliador, ou le Chevalier du Soleil d'or*, das aus nichts, als Liebesgedichten besteht. (S. *Goujets Bibl. franc.* Bd. IX. S. 130. vergl. mit *Warton's History of Engl. Poetry*, Bd. 1. S. 338. Num. 1.) Genug der Hang zum Heroischen verlor sich; man las zwar noch Rittergeschichten, nämlich die nun, in Prosa ausgedrückt, ältern; aber man

hörte auf, den Stoff derselben poetisch zu bearbeiten, und kam immer mehr auf weltliche Begebenheiten zurück. Eines der frühesten Werke dieser Art sind die *Vergiles de la mort de Charles VII.* . . . Par. 1490. f. 1724. 8. 2 B. von *Martial d'Auvergne* (1466) worin die Geschichte dieses Königes besungen wird, und wovon *Goujet* in s. *Bibl. franc.* Bd. X. S. 48 u. f. Nachrichten giebt. Dilem Dichter folgte *Jean Marot* († 1523) mit s. *Deux heureux voyages de Genes et de Venise victorieusement mis à fin par le très chretien Roy Loys douzieme* . . . Par. 1532. 8. Antv. 1539. 8. deren Inhalt die beyden Unternehmungen dieses Königes nach Italien, und die, in vermischten Versen und Prose geschriebenen sind.) S. *Goujet*, a. a. D. W. X. S. 4.) — *Pierre Ronsard* († 1585. *La Franciade*, 4 Gesänge, in zehnhebigen Versen, aber unvollendet, Par. 1572. 4. und in seinen Werken, Par. 1567. 4. 6 Th. 1623. fol. 2 B. 1629. 12. 9 B. und hier mit einem Commentar von *Pierre de Marceffus*. Der Inhalt ist die Niederlassung der Franken, unter ihrem Anführer *Francus*, in Gallien; und ob man gleich in dem Entwurfe eine Art von Regelmäßigkeit, einen Gedanken von dichterischem Plane, überhaupt eine allgemeine Bekanntheit mit den übrig gebliebenen *Epopden* der Alten wahrnimmt (wie denn zu *Ronsard's* Zeit das Studium dieser, und eine Befessenheit, die in ihren Werken befindliche Regelmäßigkeit nachzuahmen, in Frankreich Mode geworden zu seyn scheint, da einer seiner Zeitgenossen, *Jodelle*, die erste, nach den Mustern der Alten, verfaßte regelmäßige Tragödie, *Cleopatra* zu schreiben versuchte) — obgleich, sage ich, der Plan etwas hiervon zeugt: so steht man doch sehr deutlich, daß diese Bekanntheit noch ohne alles Nachdenken gemacht war. Die Ausführung ist noch schlechter; die Wahl zehnhebiger Verse recht fertig er in seiner Rede dadurch daß er die *Alexandriner* für zu weiterschweifig zu heroischen Werken erklärte. Seine Darstellungsart im Ganzen

ist bekannt; er wollte die Sprache durch-
aus griechisch und lateinisch machen, wollte
durchaus gelehrt dichten. Die Franciade
ist, indessen, vielleicht das schwächste und
schlechtesten seiner Werke. Dem ungeachtet
genos er des höchsten Beyfalls zu seiner
Zeit; um sich davon zu überzeugen, lese
man nur, was der einsichtsvolle de Thou von
ihm (Lib. 82. ad An. 1585.) sagt; er
wurde nach dem Homer und Virgil, für
den ersten Dichter der Welt gehalten.
Sein Leben, unter dem Titel, Discours
de la vie de Pierre Ronsard, wurde von
Cl. Vinet, Par. 1586. 4. beschrieben;
und Vaillet (Jug. des Sav. V. 4. Th. 1.
S. 323. Amst. 1725. 12.) Goujet (Bibl.
franc. V. 12. S. 192.) die Annales Poet.
(V. 5. S. 23.) u. a. m. haben auch derglei-
chen geliefert, und die Geschichte seines
Ruhmes ausführlicher erzählt; so wie auch
Duple ihm einen Artikel gewidmet hat. —
Gull. de Saluste, f. v. Bartas.
(† 1590. Seine Semaine ou Creation
du monde, Par. 1578. 1583. 4. und
in f. Oeuvr Gen. 1615. 24. machte, zu
ihrer Zeit, viel Aufsehen. Sim. Gou-
lard schrieb Commentaires, Rouen
1597. 12. dazu; Gab. Permeus übersetzte
sie, Par. 1584. 12. ins Lateinische; Jos.
Silvestre, Lond. 1671. f. ins Englische;
Berrant Giffone, Ven. 1599. 4. (und viel-
leicht schon früher) ins Italienische; ein
Unge. Eöthen 1631. 8. in deutsche Rei-
me; und Zach. Heyns, Amst. 1621. 4. ins
Holländische. Aber, um den Werth die-
ses Gedichtes zu bestimmen, ist es genug
zu wissen, daß die Sonne darin die Her-
zogin der Herzen (Duc des Chandeles)
die Winde die Possillons des Acolus, der
Donner der Lombour der Götter heist.
Uebrigens hat der Verf. noch ein hieher
gehöriges Gedicht, Judith in 6 Ges. ge-
schrieben, und Nachrichten von ihm fin-
den sich bey Goujet, a. a. O. V. XIII.
S. 304 u. f.) — Didier Vriet (His-
toire de Susanne, 1581. 4. Dren Bü-
cher.) — Jean de Boystieres (La
Croisade, Par. 1584. 12. Aber nur
zwey Ges. und der Anfang eines Dritten.)
— Jean de Viel (La Prise du Mont

St. Michel, in f. Exercices poet. P.
1588. 12. Für seine Zeit nicht schlecht.)
Seb. Garnier (La Henriade et la
Loyfée, Blois 1593. 4. 1693. 8. Par.
1768. 8.) — Franc. Descallis (La
Lydiade, Tourn. 1602. 12. Sieben
Gesänge, deren ganz erdichteter Inhalt
die Macht der Schönheit, des Krieges
und der Liebe ist.) — Laudund'Alga-
liers (La Franciade, P. 1603. 12.)
— Cl. Garnier (Le Chevalier de la Fran-
ciade à la suite de celle de Ronsard,
P. 1694. 8.) — Cl. Billard de Cour-
geney (L'Eglise triomphante, Lyon
1618. 8. Drenächtn Ges. deren Inhalt
in des Goujet Bibl. franc. V. XIV. S.
394. angegeben ist.) — Jean d'Enne-
tieres (Le Chevalier sans reproche,
Tourn. 1633. 8. Vierzehn Bücher, de-
ren Inhalt das Leben und die Thaten
des Jacq. de Lalain, eines Ritters vom
goldnen Bließe († 1453) sind.) — Marc.
Ant. Ger. de St. Amand († 1661.
Moysé sauvé, Idylle heroique, in sei-
nen Werken, Par. 1629. 4. und Amst.
1664. 12. Chapelain, in der Vorrede
zu seiner Pucelle, setzt das Gedicht un-
ter die Epopden; und ich führe es bloß
an, um bey dieser Gelegenheit, wenigs-
tens allgemein, der Ähnlichen, von fran-
zösischen Dichtern mit Ausgang des sech-
zehnten und im siebzehnten Jahrhundert
geschriebenen Gedichte dieser Art, der Ju-
dith, des David, Josua und Samson,
von Coras in den J. 1663-1665. und der
Esiber, des St. Paul und Jonas, ge-
denken zu können. Sie sind zwar schon
lange in Vermesung übergegangen, diese
Gedichte; gehören doch aber zur Ge-
schichte der französischen epischen Poesie.
Pierre le Moine († 1671. S. Louis,
ou la sainte Couronne reconquise,
Par. 1658. 8. und in seinen Werken,
Par. 1651. f. Ahtz. Bücher. Daß Bo-
leau sich aller Spöttereien über diesen
Dichter enthalten hat, erweckt ein günsti-
ges Vorurtheil für sein Gedicht; dieses
zeugt durchaus von einer nur zu lebha-
ten, üppigen Imagination; und, wenn
die Franzosen, nächst ihrer Henriade, noch
ein

ein episches Gedicht haben wollen; so kann es kein anders, als dieses seyn. Ueber die Art, wie seine Personen von der Zukunft unterrichtet werden, s. den XIV. excurs. des Hrn. Henne zu dem 6ten Buche der Aeneide. Einige sehr kahle Nachrichten und Urtheile von dem Verfasser und seinem Werke finden sich im Baillet, Jug. des Sav. B. 4. Th. 3. S. 315. — **George de Scudery** († 1667. Alaric, ou Rome vaincue, Par. 1654. f. à la Haye 1685. 8. mit K. Voileau's Urtheil darüber ist bekannt; das Ganze ist nichts, als eine unglückliche Keimerey. Baillet (Vb. 4. Th. 2. S. 274) liefert einige Nachrichten von dem Verf. — **Jean Chapelain** († 1674. La Pucelle, ou la France delivrée, Par. 1656. f. und 12. mit Kupf. zwölf Gesänge, aber noch nicht vollendet. Schon vor Chapelain hatte ein französischer Dichter, **Valerand de Baragne**, das Mädchen von Orleans, aber lateinisch besungen (De gestis Ioannae Virginis Franciae, lib. IV. Par. 1516. 4.) Chapelain's Gedicht war lange vorher angekündigt, und wurde mit der größten Ungeduld erwartet; es erschien, und brachte den Verfasser um seinen ganzen Ruhm; es findet sich alles darin, was man von dem epischen Gedicht verlangt, nur nicht Genie. Von dem Verf. sind einige Nachr. bey dem Baillet (Vb. 4. Th. 2. S. 288) zu finden **Jean Desmarets de St. Sorlin** († 1676. Clovis, ou la France chrétienne, Par. 1657. 4. 1666. 12. ebend. 1673. 8. eben so schlecht.) — **St. Garde** (Schrieb, um eben diese Zeiten, Les Sarrazins chassés de la France; wie schlecht aber das Gedicht ausgefallen, beweist das allgemeine Stillschweigen der französischen Pitteratoren von dem Verf. und seiner Arbeit.) — **Louis le Laboureur** (Charlemagne, Par. 1664. 8. 1666. 12.) — **Pierre de St. Louis** (La Madeleine au desert de la Saint Beaume en Provence, ums J. 1700. soll, den Trois Siècles zu Folge, seiner Pösterlichkeit wegen, merkwürdig seyn.) — **Baron v. Males** (Les Tyrans ou l'ambition

punie, und les Jumeaux, Liege 1725. 8. Jedes von 24 Bächern. Mehrere Nachricht. von dem Verf. u. f. Schriften finden sich in J. G. Meusels Miscellaneen ahriftischen Inhaltes, Hest 19. S. 169 u. f.) — **Ign. Franc. Limosin de St. Didier** († 1739. Wenn f. Clovis in acht Ges. zuerst erschienen ist, weiß ich nicht; aber wohl, daß man den H. v. Voltaire öfter beschuldigt hat, diesen Clovis bey f. Henriade benütze zu haben; und merkwürdig genug ist es, daß Voltaire, in f. Verzeiſnis der Schriftsteller aus dem Jahrh. Ludwig des 14ten, des Verfassers gar nicht gedenkt.) — **François Aronnet de Voltaire** († 1778. Unter der Aufschrift, la Ligue, aber unvollendet, erschien die Henriade zuerst, Lond. 1723. 8. und vollständig, mit dem letzten Titel, ebend. 1726. 4. Mit immer kleinen Veränderungen, welche die Poesie des Styles zwar immer correcter, aber auch immer frostiger gemacht haben, ist sie unzählig oft, und zuletzt, bey der Ausg. f. Werke von Beaumarchais, prächtig in Quart, gedruckt worden. Uebers. in das Lateinische, von Calc. Cappa-vale, Mannh. 1755. 8. In das Italienische: außer einzelnen Ges. von Querini, Venet, u. a. m. völig von Volpi, und dem Gr. Medini, 1779. 4. mit Kupf. In das Englische, von Poeman; in das Deutsche, von El. Casp. Reichard, Magd. 1766. 8. und von Joh. Christoph. Schwarz, Wien 1782. 8. 2 B. Leavestirt hat sie Moreau, Amst. 1745. 8. Einzeln, glückliche Verse, und dem Geist des Jahrhundertes angemessene Ideen haben, meines Bedünkens, das Glück dieses Werkes gemacht. Als eigentliches Gedicht, als Darstellung überhaupt, dürfte es schwerlich einen hohen Rang unter den Epopden verdienen. Indessen hat es ihm nicht an Bewunderern gefehlt. Ein Italiener, Cocchi, hat, unter mehreren, einen, vor verschiedenen Ausgaben desselben, und auch in der Beaumarchaischen Sammlung, Vb. 10. befindlichen Brief drucken lassen, worin er die Henriade den ersten Werken des Alterthumes an die

Seite fest; und Marmontel, in der Vorrede einer Ausg. vom J. 1744. sie mit der Aeneis zu vergleichen gesucht. Desso schärfer hat Beaumelle, in dem Commentaire darüber, und Clement in den Entretiens sur le poeme epique relativement à la Henriade, sie geprüft. Auch hat es nicht an allgemeinen Eulogierungschriften, als Remarq. mythol. histor. et crit. Haye 1741. 8. gefehlt. Und noch mehr ist über den Verfasser überhaupt geschrieben worden. Von seinem Leben handeln: Comment. histor. sur les Oeuvres de l'auteur de la Henriade, Gen. 1777. 8. und in der Samml. s. Werke von Beaumarchais; Mem. et Anecd. pour servir à l'Hist. de Volt. Liege 1780. 16. Hist. litteraire de Mr. de Volt. Cass. 1780. 8. 6 B. von dem Marq. Luchet. Mem. pour servir à l'Hist. de Mr. de V. . . . Amst. 1785. 12. 2 Th. Vie de Mr. de Volt. p. M. Geneve 1786. 8. Vie de Mr. de Volt. p. Mr. Condorcet, Par. 1790. 8. Deutsch, Berl. 1791. 8. zu der Beaumarchaischen Ausg. s. W. geschrieben, und auch bey derselben befindlich. Auch hat er selbst sich noch ein Denkmal in den Mem. ecrits par lui même 1779. 12. und der Schrift des Condorcet angehängt, gesetzt. Und von seinem Verdienst als Schriftsteller überhaupt, von seinen Eigenthümlichkeiten, u. s. w. handeln, unter andern, La Harpe, in dem von der Acad. franc. gekrönten, und der gedachten Ausg. beygefügten Eloge de V. Friedrich der 1te in s. Eloge. Berl. 1779. 8. Dürmerie und Malfot in ähnlichen Schriften; mit welchen, indessen, das Tableau philos. de l'Esprit de Volt. Par. 1771. 12. von Sabatier, die Lettres à Mr. de Volt. où l'on examine sa politique litter. et l'influence qu'il a eu sur l'esprit, le gout et les moeurs de ce siecle, p. (Jean Mar. Bernard) Clement, P. 1773. 8. 9 B. das Oracle des nouv. Philosophes, von Guyon, und die Erreurs de V. Lyon 1770. 12. 3 B. (wovon aber die letztern weniger hieher gehören) zu vergleichen

sind. Am richtigsten sind seine Werke, meines Bedünkens, in dem Examen des Oeuvr. de V. p. Mr. Linguer, Brux. 1788. 8. gewürdigt. Von dem, auf ihn verfertigten Lobgedichten ist der Dithorambe des La Harpe, Aux manes de Voltaire, P. 1779. 8. wohl der bessere, aber auch Chabannon, Murville, Elins des Olivieres, Aude, Naforell, Geoffroy, Gazon, Mdsf. Gaudin, Nougaret, Depesch, St. Samson, Elmenes haben deren auf ihn in den J. 1779. 1784. drucken lassen. Uebrigens hat Voltaire noch ein, hieher gehöriges Gedicht, Le Poeme de Fontenoy, Par. 1745. 8. und in s. Werken befindlich, geschrieben, das aber im Grunde nicht mehr, als ein Zeitungsbericht voll übertriebener Lobreden ist.) — Privat de Fontenille (Malthe, ou Lisle Adam, Par. 1748. 8. 1749. 12. Zehn Ges. über die Niederlassung der Malthefer, unter dem Großmeister, Phil. Willers de Lisle Adam, in Malta, in ziemlich schwachen Versen, aber durch die, meines Bedünkens, glückliche Wendung, mit welcher der Verf. seinen Helden von der Zukunft unterrichtet, merkwürdig. Auf ihrem Zuge stoßen die Malthefer auf die Insel Cypern; der Held, bekümmert über das Verderbniß der Sitten, in welches seine Ritter hier fallen, verliert sich, indem er auf Mittel denkt, ihm zu steuern, in die Trümmer eines Tempels der Venus. Diese sind jetzt der Sammelplatz der höllischen Geister, welche eben kommen, dort ihrem Obersten Rechenschaft abzulegen, wie weit sie es in der Verführung der Ritter gebracht haben; und dadurch wird dieser Vorsteher der höllischen Heerschaaren über die ihm bekannten Prophezeiungen von den künftigen Siegen und Triumphen der Malthefer (welche er sehr natürlich nun selbst erzählt, um ihnen zu spotten) getrübt, und der Großmeister von ihnen unterrichtet.) — Marie Anne du Boccage († 1760. Le Paradis terrestre, P. 1748. 12. Ital. von dem Sr. Gozzi, Ven. 1758. 8. aus dem Milton gezogen. La Colombiade, ou la foi portée au

nouveau monde, P. 1756. 8. 1758. 8. mit R. Spanisch von dem Sr. Maldonado 1762. 8. Deutsch, Glogau 1763. 8. zehn Ges. und, wenige Stellen abgerechnet, sehr mittelmäßig, so wie in Ansehung des Planes, sehr mangelhaft) — P. **Alex. Dularde** († 1760. In f. Oeuvr. div. Amst. 1758. 12. 3 B. finden sich ein paar schwache epische Gedichte über d. Grundlegung von Marseille, und die Einführung der christlichen Religion in Indien.) — **Ant. Thomas** († 1785. Jamonville, Par. 1757. 12. Vier Ges. über eine Begebenheit, aus dem zwischen den Engländern und Franzosen, in diesem Zeitpunkte, in Amerika geführten Kriege.) — **Cazotte** (Ollivier, Par. 1763. 14. 2 B. Zwölf Ges. in poetischer Prose, und ganz im Costume der Ritterzeit; Deutsch, Halle 1769. 8.) — **Mainvillers** (La Petréade ou Pierre le Createur, Amst. 1763. 12.) — **De la Harpe** (La Délivrance de Salerne, et la fondation du Roy des deux Siciles, P. 1765. 8. sehr kurz auf 7 Seiten.) — **Ungen.** (La Conquête de la Terre promise, P. 1767. 12. 2 B.) — **Le Jeune** (La Louiseide, ou le Heros chretien, P. 1773. 8. 2 B. Zwölf Ges. deren Inhalt der Kreuzzug des H. Ludewigs u. wovon der Plan nicht schlecht, die Verse aber sehr mittelmäßig sind.) — **Ungen.** (Christoph Colombe, Par. 1773. 8. 2 B. Vier und zwanzig Ges. aber sehr schlecht.) — **Chev. Laures** (La Pharale, P. 1773. 8. Auslassende Nachahmung des Lucan.) — **Durassle** (Le Siège de Marseille par le Connétable Bourbon, P. 1774. 8.) — **Ungen.** (Le Siège de Marseille, Haye 1774. 8. Vier Ges.) — **Jos. Romain** (L'Égyptienne, P. 1777. 12. und, unter dem Titel: L'Égyptiade, 1785. 12. Zwölf Ges. deren Inhalt der H. Franziskus ist.) — **Dubourg** (Le Messie, 1777. 12. Fünf Ges.) — **Vixonge** (Louis XIV. ou la Guerre de 1701, P. 1778. 12. und verb. unter dem Titel: La Philippeide, Par. 1784. 12. Funfzehn Ges. in ungleichen Vers, worin

das Unglück, in welches Frankreich durch den Ehrgeiz Ludwig des 14ten geführt wurde, geschildert ist.) — **Le Suire** (Le nouveau Monde, Par. 1782. 12. 2 B. äußerst bizarr.) — **Peyraud de Beaufoll** (L'Antonide, ou la naissance du Dauphin et de Madame, P. 1782. 8. Sieben Ges.) — **Serieys** (L'amour et Pylche, Par. 1790. 12. Acht Ges.) — **Verner** (La Franciade, ou l'anc. France, P. 1790. 8. 2 B. Sechzehn Ges. in Prosa.) — Uebrigens sind noch eine Menge französischer Werke vorhanden, welche allenfalls sich hieher rechnen lassen, als der berühmte *Telemaque*, *Numa*, *Telephe*, P. 1784. 8. u. a. m. aber der Zweck derselben ist nicht so wohl Darstellung, als Unterriht. Und andre, als der *Guillaume* und *Joseph von Viraube*, können zu wenig auf Poesie Anspruch machen. —

Keldengedichte in englischer Sprache: Wenn gleich *Ossian* nicht Engländer war: so gehört er denn doch zuvörderst hieher. S. dessen Artikel. — Und eben so gehören hieher die, in den *Reliques of Irish Poetry* . . . by Miss Brooke, *Dubl.* 1790. 4. befindlichen, für eben so alt, und noch älter ausgegebenen Irlländischen Gedichte dieser Art, als *The lamentation of Cucullin over the body of his son Conloch*; *Magnus the great*; *The chase*; *Moir Borb*, u. a. m. — Aus der alten Britischen Sprache sind d. Uebersetzel ähnlicher Gedichte, in den, von *Evan Evans* herausgegebenen *Specimens of the Poetry of the anc. Welsh Bards* . . . *Lond.* 1764. 4. — in den *Translated Specimens of Welsh Poetry*, by J. Walters, *L.* 1782. 8. — und in den *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards* . . . by *Edw. Jones*, *Lond.* 1784. f. gesammelt. — Aus den Zeiten, worin diese Sprache, durch die Sachsen (um J. 460) und hierauf durch die Dänen (um J. 780) in das so genannte Britisch- und Dänisch-Sächsische umgeschaffen wurde, scheint sich nichts erhalten zu

zu haben. Die ältesten noch vorhandenen Gedichte sind, seit der Eroberung durch die Normänner (1066) geschrieben worden, und nach Warton's eigenem Zeugnisse (Hist. of Engl. Poet. B. 1. S. 38 u. a. a. D. m.) aus dem Französischen übersezt. Das erste, welches er anführt, (ebend.) The geste of King Horn, soll, während der Kreuzzüge, abgef. worden seyn, und ist noch nicht gedruckt. Frühere sind vielleicht in der Folge ungeschmolzen worden. (S. Warton a. a. D.) Nach dem, was er davon anführt, ist jenes aber noch ohne alle eigentliche Dichtung gewesen, Robert von Kloster brachte ums Jahr 1280 die Chronik des Gottfried von Monmouth, und Robert de Brunne den vorher angeführten Brut d'Angleterre, den Rou de Normandie, und eine von einem Engländer, Peter Langtoft, in französischer Sprache abgefaßte Fortsetzung derselben, ums Jahr 1303 in englische Reime, wovon ein Theil gedruckt worden ist, bezieht sich aber auch darin auf manche zum Theil jetzt gänzlich verloren gegangene romant. Erzählungen, oder Heldenlieder, wovon sich seit Ausgang des zwölften Jahrhund. allenthalben Spuren in den englischen Geschichtsschreibern finden, und die nun schon mehr mit Dichtungen von Riesen, Drachen, u. d. m. durchwebt sind. Die mehresten derselben scheinen alle aus den vorher angeführten französischen Reimereien dieser Art genommen zu seyn: selbst die (und wahrscheinlich mit Ausgang des dreizehnten od. mit Anfang des vierzehnten Jahrhundertes daraus übersezte) romantische Erzählung von dem Leben und den Thaten des bekannten Richard, Cœur de Lyon, wovon Warton in dem 1ten B. S. 150 u. f. seiner history of Engl. Poet. weitausläufige Auszüge geliefert hat. Und da, durch gemeinschaftl. nach dem Orient unternommene Züge, die Nationen selbst einander noch näher kommen, und gleichsam in einander schmelzen mußten; da, wie gedacht, das Französische, bis zu Eduard des 2ten Zeiten, die Hofsprache in England war; und Richard der erste noch

oben drauf eine Menge französischer oder vielm. Provenzalischer Reimer an seinen Hof zog, und in dieser Sprache selbst reimte: so ist es eben kein Wunder, daß die engl. Säng. der Zeit alles gethan zu haben glaubten, wenn sie franzöf. Dichtungen übersezten. — Ein anderes dieser Werke ist die Romanze von Sir Guy, gedruckt Lond. 4. ohne Jahrszahl. Von mehreren giebt Warton (a. a. D. S. 175. und im 2ten B. S. 108 u. f. S. 141) und Percy, (in der Abhandlung on the ancient metrical Romances), vor dem 2ten Bde. der Reliq. of anc. Engl. Poetry S. X. u. f. Ausg. von 1767) Nachrichten und Auszüge, wovon ich hier nur der von Sir Degore und Sir Libius gedenken will, weil eine Art von Plan, eine Uebereinstimmung und Verbindung der verschiedenen Abenteuer zu einem Zwecke sich darin zeigt. S. übrigens von diesen frühern romantischen Gedichten noch den 2ten B. der Observat. on the Fairy Queen S. 39 u. f. — Adam Davy, oder Davie (1312. Ist der erste, mit seinem Namen auf die Nachw. gekommene englische Dichter od. Uebersetzer solcher Werke, ob diese gleich nicht gedruckt worden sind. Aus seinem Gedicht, Battel of Jerusalem, aus dem Lateinischen gezogen, will ich die Sonderbarkeit bemerken, daß Pilatus darin den Heiland zum Zweikampf heraus fordert. S. Warton's hist. of Engl. Poet. B. 1. S. 213 u. f.) — John Barbour (1357. Obgleich ein Schottländer, will ich ihn, des Zusammenhanges wegen, mitnehmen; seine History of Robert Bruce King of the Scots, Glasg. 1671. 12. ist nicht in ganz schlechten Versen für diese Zeit nicht ganz ohne dichterisches Genie abgef.) — Jeffrey Chaucer († 1400. s. den Art. Erzählung. Hier gehört indessen 1) sein Knights Tale in so fern her, als sie aus der Ebeseide des Vocca gezogen, und mit mehrerer Stärke, als das Original, auch zweckmäßigen einschräv. Abänderungen und Verkürzungen, abgefaßt ist. Der Inhalt ist, im Grunde, Rittergeist und Liebe; und nichts, als die Namen,

sind eigentlich griechisch; denn ob der Verf. gleich annimmt, daß alles sich nach der Verheurathung des Theseus mit der Hippolyta, und nach dem Tode Creons vor Theseus, in Athen und Griechenland,getragen; so giebt es in dem Werke denn doch Turniere, Messen, Kitter, u. d. m. 2) *The Squier's Tale*, voller romantischen Dichtung; beide gehören übrigens zu den *Canterbury-Tales*. 3) *The Romaunt of de Rose*; f. die französischen epischen Dichter. 4) *Troilus and Cresside*, fünf Bücher, und beynahe so viel Verse, als die *Aeneis* hat; es verdient bemerkt zu werden, daß der Dichter selbst sagt, es sowohl zum Vorlesen, als zum Abfingen gemacht zu haben. Warton (*hist. of Engl. Poet.* V. 1. S. 285) scheint ungewis zu seyn, aus welcher Sprache Chaucer den Inhalt genommen, und rath zwar, Anm. a auf die italienische, hat aber nicht gewußt, daß das ähnliche Werk des Boccac in Italien anfänglich bekannter, als jetzt gewesen, und auch verschiedentlich gedruckt worden, und ist also geneigt zu glauben, daß Chaucer wirklich, seinem Vorgeben nach, sein Werk aus dem Lateinischen eines Pollius gezogen habe. Allein mir ist es wahrscheinlich, daß auch hier, wie bey den andern, Boccac das Original des Chaucer war. Die Verknüpfung mit der italienischen Poesie leuchtet aus den mehresten englischen Probuaten dieser, und der nachfolgenden Zeit hervor. Auf allen Fall sieht man, daß Chaucer einen großen Theil seiner Dichtungen nicht selbst erfand; dadurch wird aber seinem Verdienste nichts benommen; denn, so roh und hart auch die Sprache seiner Zeit, und so sehr auch der Geist derselben zum Uebertriebenen und Aufgedunsenen geneigt war, wie es sich aus seinen häufigen Nachahmungen und Anspielungen auf den Statius zeigt: so reich sind doch seine Werke an glücklichen, kräftigen Darstellungen; und seine Versifikation ist für sein Zeitalter keinesweges unharmonisch. Selbst nach dem Urtheile des strengen, klassischen Johnsons, ist die Morgenröthe der englischen Poesie mit ihm aufgegangen.

Sein Leben, von einem Hrn. Speight geschrieben, ist 1602 besonders gedruckt; ein sehr schlechtes findet sich im 1ten B. S. 1, von Cibbers *Lives of the Poets of Gr. Brit. and Irel.* Von seinen Verdiensten handelt Warton im 1ten B. f. *hist. of Engl. Poet.* S. 341 u. f. sehr weitläufig; auch findet sich im 7ten B. der Hamburgischen Unterhaltungen, ein Aufsatz über sein Leben und seine Schriften von Schiebeler. Wegen der Ausg. f. W. f. den Art. *Erzählung*. — John Gower († 1402. Seine *Confessio Amantis* enthält eine Menge der, zu seiner Zeit, in den Köpfen cursirenden Geschichten und Thaten; ist aber allerdings ein sehr leidiges, und auch dem Inhalte nach nicht ganz hieher gehöriges Product; denn es soll eben so lehrend, als erzählend seyn; indessen gehöret es immer zur Geschichte der epischen Dichtkunst in dieser Zeit. Es erschien ehe, als die *Canterbury-Tales* des Chaucer, und scheint den Roman de la Rose zum Muster gehobt zu haben. Es besteht aus acht Büchern, und ist zuerst Lond. 1483. 4. und besser 1554. 4. gedruckt. S. davon Wartons *history of Engl. Poet.* V. 2. S. 3 u. f. Gowers Leben findet sich im Cibber V. 1. S. 20.) — John Lydgate († 1440. *History, Sege and Destruction of Troye* . . . Lond. 1513 und 1555. f. Es ist im Grunde nichts, als eine gereimte Uebersetzung der lateinischen ums Jahr 1260 von dem Italiener Guido Colonna geschriebenen *Historia Trojana*. S. übrigens das angeführte Werk des Warton, V. 2. S. 81 u. f. und den Art. *Erzählung*. Ein sehr mageres Leben von dem Verf. findet sich im Cibber, V. 1. S. 23.) — Einige, nicht gedruckte, im Ganzen hieher gehörige Werke, als: *The Erle of Tholouse*, führt Warton, V. 2. S. 103. an; und bemerkt, daß die populären Dichter dieser Zeit in nichts glücklicher, als in Beschreibungen von Schlachten und Feuerslichkeiten gewesen sind. — Der blinde Heinrich (Blind Harry, ein Schottländer, ums Jahr 1470. *The Acts and Deeds of the most famous* and

and valiant Champion, Sir William Wallace, in zwölf Büchern, Edimb. 1613 und 1758. 4. 1790. 12. 3 B. — **Nich. Grimoald** (Sein Death of Zoroas in reimfr. Versen, in einer Sammlung von Surreys und Waatts Poems 1557. 12. läßt sich, im Ganzen, hieher rechnen.) — **Ungen.** (History of the Battle of Flodden in verse . . . publ. by Robert Lampe, 1774. 8. Das Gedicht ist, unter der Regierung der Königin Elisabeth geschrieben, in der Manier der bekannten Chevy-Chace, voller starken und edlen Züge.) — **Edmund Spenser** († 1598. The Fairy-Queen, in sechs Büchern, deren jedes wieder 12 Gesänge enthält, und die eigentl. noch sechs Bücher mehr enthalten sollte, welche aber, durch die Schuld eines Bedienten, bis auf zwei Gesänge, verloren giengen, die unter dem Titel, Cantos of Murability, sich bey den mehresten vollständigen Ausgaben des Gedichtes befinden. Zuerst erschienen davon drei Bücher im J. 1590; hernach ist es noch sehr oft gedruckt, als mit den sämtlichen Werken des Dichters und von J. Hughes herausgegeben, Lond. 1715. 12. 6 Bb. 1750. 8. 6 Bb. 1751. 4. 3 B. 1759. 8. 4 Bb. Edimb. 1739. 4. 1778. 12. 8 Bde. In so fern die Begebenheiten romantisch und das Gedicht in Detaven abgefaßt ist, kann man sagen, daß es mit dem Roland des Ariost Aehnlichkeit hat; auch kann Ariost im Ganzen sein Muster gewesen seyn; aber der Plan selbst hat viel mehr — obgleich keine zweckmäßige — Ordnung und Verbindung; alle Theile stehen in einer Art regelmäßiger Beziehung mit einander; an einem zwölfstägigen Feste, welches die Septembädigin giebt, werden ihr, an jedem Tage, zwölf verschiedene Klagen vorgebracht; und, um diesen abzuhelfen, schickt sie zwölf Ritter aus, deren jeder das Muster irgend einer besondern Tugend, als der Heiligkeit, Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Keuschheit, u. s. w. ist, und dessen Thaten immer ein besonderes Buch fällen. Aber, der Hauptheld ist Prinz Arthur oder

fol. es doch seyn, welcher jedem dieser zwölf Ritter in seinen Unternehmungen beisteht, um zum Besitz der Prinzessin Gloriana (des wahren Ruhmes) zu gelangen. Es ist also absichtlich allegorisch; und dadurch verkert es einen großen Theil seines Reizes. Auch der darin herrschende Ton ist von dem Tone des Ariost ganz verschieden. Jener ist beynahe immer feyerlich, dieser fast immer scherzhaft und lustig; Ariost mischt so genannte niedrige Auftritte ein, Spenser nie. Lebhaftere Imagination zeigt er übrigens in der Ausföhrung allenthalben; aber sein Plan für ein Gedicht scheint mir schlechter, als gar kein Plan zu seyn; die durch die Ausföhrung geweckte Imagination wird durch jene Symmetrie, wird durch die voriegliche Allegorie, immer aufgehalten, immer beschränkt. Ueber diesen Entwurf hat Spenser selbst einen Brief geschrieben der sich auch bey der vorhin angeführten Ausgabe durch Hughes befindet. **Erläuterungsschriften:** Remarks on Sp. Poems, by J. Jortin, 1734. 8. und in f. Tracts philos. crit. and misc. 1790. 8. 2 B. Observation on the Fairy Queen . . . by Thom. Warton, Lond. 1760. 8. 2 B. vermehrt 1762. 8. 2 B. und seine Bemerkungen dagegen in den Briefen über die Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schleswig 1766. 8. Erste Sammlung, S. 21. 47 u. f. Auch Hughes hat seiner Ausgabe Bemerkungen über die Septembädigin, und ein Glossarium vorgelegt; so wie Hurd, in den Letters on Chiv. and Rom. S. 266 u. f. Ausg. von 1776 Prüfungen derselben angestellt. Das Leben des Dichters ist, unter andern, im Cibber, B. 1, S. 91 u. f. befindlich; von seinem Genie handelt Duff in den Critic. Observ. on the Writings of the most celebrated original Geniusses in Poetry, Lond. 1770. 8. Sect. IV. S. 197. — Eine Art von Fortsetzung der Fairy Queen, unter dem Titel, Prince Arthur, erschien, Lond. 1779. 12. 2 B. Was, des Verfassers Meinung nach, in den sechs verloren gegangenen Büchern des Spenser sich gefunden hat, ist hier dargestellt,

gefaßt, zwar in Prose aber des Spenser'schen Manier so nahe als möglich, und voll schwärmerischer Erfindungskraft. — Und im J. 1774. erschien Spenser's Fairy Queen attempted in Blank Verse. Cantos I. Lond. 4. und 1785 noch 3 Ges. worin Inhalt und Bilder des Spenser beibehalten, nur die Sprache neu und die Versifikation leicht und angenehm ist; aber meines Wissens ist diese Arbeit nicht fortgesetzt worden.) — **Ch. Alleyne** († 1640. The Battle of Crecy and Poitiers, 1631. 8.) — **Will. Davenant** († 1668. Sein Gondibert, L. 1651. 4. und 12. und in f. W. 1673. f. sche nt, vielleicht mit einigem Unrecht von den Engländern selbst, beynähe ganz vergessen zu seyn. Er ist in gereimten abwechselnden Jamben, und vierzeiligen Strophen abgefaßt, besteht aus drey Büchern, welche aber das Gedicht nicht zum Ende bringen, und hat gar keine Maschinerien, noch Episoden. Der Held ist ein Bombardischer Fürst; und die Geschichte seiner Verbindung mit der schönen Rhodolinde scheint zum Inhalt des Ganzen bestimmt gewesen zu seyn. An einzelnen, glücklichen Ideen fehlt es nicht; aber die Ausführung ist äußerst schwach und schlecht; weithergeholte, erkünstelte Gesinnungen, eine rauhe Versifikation, u. d. m. rechtfertigen zum Theil die Vergessenheit, worin es gerathen ist. Ein Aufsat darüber ist in J. und D. L. Atkins Miscell. Pieces, Altenb. 1775. 8. befindlich, und das Leben des Dichters ist im Elbber, B. 2. S. 63 u. f. erzählt. Eine Fortsetzung des Ged. in drey Gesängen schrieb Gay, die nur ein wenig besser als das Original, und im 4ten Bd. f. W. Lond. 1773. 8. mit abgedruckt ist. — **Abt. Cowley** (The Daviden, vier Bücher in gereimten Versen, zuerst 1656 gedruckt, und in den verschiedenen Ausg. f. W. als L. 1703. 8. 3 B. 1777. 8. 3 B. so wie in der Johnsonschen Samml. der Dichter befindlich. Der Werth desselben ist in der Lebensbeschr. des Verf. von eben demselben bestimmt.) — **John Milton** († 1674. 1) Paradise lost, in zwölf Büchern, er-

schien zuerst 1767. 4. in 10 B. und, durch die Theilung des 7ten und 10ten Buches, im J. 1674. 8. in 12 B. und nachher noch einzeln, und mit den übrigen Werken des Dichters, sehr oft, mit Anmerk. von Richardson, Newton, Bentley u. a. m. als L. 1750. 4. 2 B. Birn. 1760. 8. Lond. 1770. 8. 2 Bd 1775-1777. 4. 3 Bd. 1790. 8. 2 B. Es ist, in Rücksicht auf sein dichterisches Verdienst, und seine Eigenheiten, zu bekannt, als daß davon hier etwas zu sagen nöthig wäre. War- ton hat, in dem Essay on the Genius and Writings of Pope, B. 2. S. 183 und 414. den Auszug eines italienischen um J. 1617 von Bat. Andreini geschriebenen geistlichen Drama, dessen Inhalt der Fall Adams ist, bekannt gemacht; und es ist ziemlich wahrscheinlich, daß Milton die Veranlassung zu seinem großen Werke daraus genommen; aber auch wohl nichts, als diese. Der erste Entwurf dazu war auch dramatisch (S. Johnsons Biogr. und critische Nachr. von einigen englischen Dichtern, Th. 2. 72.) Der bekannte Bischof Lauder, in f. Essay on Miltons life and Imitation of the Moderns, Lond. 1750. 8. machte ihn zu einem eigentlichen gelehrten Diebe, der das Beste aus dem Adam exul des Grotius in dessen Poem. fac. Hag. 1601. 4. und der Sarcotis des Masenius ausgeschrieben haben sollte; und Gottsched, der einmahl bestimmt war, Ungereimtheiten zu behaupten, verbreitete diesen Vorwurf auch unter uns. Den Engländer widerlegte vorzüglich Douglas in f. Milton vindicated, 1750. 8. den Deutschen, Hr. Nicolai, in seiner Untersuchung, ob Milton sein verlorenes Paradies aus lat. Schriftstellern ausgeschrieben habe, Halle 1753. 8. Der Engländer hatte die Ehrlichkeit in einer Letter to Mr. Douglas, 1751. 4. zu widerrufen, obgleich eine Apology für ihn gedruckt wurde; aber Gottsched beharrte in seiner Verblümdung. Indessen ist denn doch nachher noch ein Delectus auct. sacror. Milt. facem praeclucens, 1753. 8. gedruckt worden, und ein anderer englischer Schriftsteller, Peck, hat in

in seiner Lebensbeschreibung Miltons gar die Quelle des verlorenen Paradieses in dem bekannten Roman, Guzmann, finden wollen. Uebersetzt ist das verlorne Paradies, in das Lateinische, von Hoaghe; von Trapp, 1741-1744. 4. 2 Bd. Von G. Dobson, 1754. 4. 2 B. In das Italienische, außer einzeln Gef. von Magalotti, und Ant. Mar. Salvini, von P. Rossi, Lond. 1730. 8. Par. 1757. 12. 2 B. In das Französische: von Dupre de St. Maure 1729. 12. 2 B. in Prose; von L. Racine, Par. 1754. 12. 3 B. Lyon 1781. 12. 3 B. in Versen; von dem Abt le Roy, 1775. 8. in Versen (schlecht) Von Beaulaton, 1778. 8. 2 B. in Versen; von Moneron, 1786. 18. 3 B. In das Holländische, von Saate. In das Deutsche: von E. G. v. B. (Verge) Zerbst 1682. 8. in reimlose, unpoetische, holperichte Jamben; von J. F. Bodmer, Zür. 1732. 1769. 8. in feurige, aber unharmonische Prose; von J. W. Zachariä, Alt. 1760. 4. 2 Th. und in f. W. Braunschweig 1763-1765. 8. 9 Th. in schlechte Hexameter. Erläuterungsschriften: Im Spectator von Addison handeln das von N. 267. 273. 279. 285. 291. 297. 303. 309. 315. 321. und diese hat Dodd mit explanatory notes, L. 1762. 12. heraus gegeben; und Bodmer, bey f. Critischen Abhandlung vom Wunderbaren in der Poesie, und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. Zür. 1740. 8. die auch gänzlich hieher gehört, ins Deutsche übersetzt. Beide dringen aber nicht sehr tief ein. Commentary on Miltons Parad. lost by Jam. Patterson, Lond. 1744. 8. Remarks upon Milton's Par. lost, by Wm. Massiey, L. 1761. 12. Ein Auff. in J. Fortins Tracts, Lond. 1790. 8. 2 B. Und in Rambler, N. 86. 88. 90 finden sich vortrefliche Bemerkungen über Miltons Versification; und von eben diesem Verf. (Johnson) ist der Plan des Gedichtes eben so schön, in f. unten vorkommenden Lebensbesch. des Verfassers, zergliedert worden. In französischer Sprache: ein Abschnitt in Voltaire's Essai sur

le P. Epique. Dissertac. crit. . . . p. Const. de Magny, Par. 1729. 12. (eine achte französische Critik, gegen welche Bodmers vorher angezeigte Schrift gerichtet ist.) Lettres critiq. . . . sur le Parad. perdu et reconquis, P. 1731. 12. Examen du Paradis perdu von Louis Racine, in den Mem. de l'Acad. des Inscript. und in f. Reflex. sur la Poésie, P. 1747. 12. Ch. IX. S. 110. wozu auch noch die Vorrede zu seiner Uebersetzung gehört, welche in einem Aufsatz, in dem Archiv der Schweizer Kritik, Zür. 1768. 8. S. 241. hat widerlegt werden sollen. 2) The Paradise regain'd, in 4 Büchern. Der Sieg Christi über die Versuchung in der Wüste; ein Werk des Alters, und folglich ein Lieblingswerk des Verfassers und sonst keines Menschen. Es ist, indessen, 1730. 12. ins Franz. übersetzt worden. Lebensbeschreibungen des Verf. Dieser sind sehr viele, vorhanden, als von Philipps 1694. Von Ireland 1698. Von Kenton 1727. Von Richardson 1738. Von Pirch 1738. Von Peck, 1740. Von Newton, 1750. Von Cibber, in den Lives, B. 2. S. 108. so wie noch eine in der Britischen Biographie, u. a. m. Die beste aber, vorzüglich in Rücksicht auf die Würdigung von Miltons dichterischem Verdienste, ist wohl die schon vorher gedachte von S. Johnson in den Lives of the most eminent English Poets, L. 1779. 8. 4 B. ob sie gleich von Hollis, in f. Memoires, L. 1780. 4. u. a. m. der Parteilichkeit beschuldigt worden ist. Ueber das Genie des Dichters finden sich ein Abschnitt in W. Duffs Crit. Remarks on the Writings of the most celebrated Original Geniuses, S. 244 u. f.) — John Ogilby († 1676. Cibber, in seinen Lives, B. 2. S. 267. führt zwei Heldengedichte von ihm an: The Ephesian Macon und The Roman Slave, ohne zu bestimmen, werin und wie sie gedruckt worden sind.) — Edw. Howard (1678. Wenn f. Heldengedicht, The british Princes, gedruckt worden ist, weiß ich nicht; aber seiner Poetischkeit wegen ist dieses Gedicht

dicht merkwürdig, und von Addison, Dryden und Rochester, durch hitzige Spöttereyen verewiget worden. Der erste führt die folgenden Verse daraus an:

*A coat of mail Prince Vortiger had on
Which from a naked Pill his grand-
son fire won.*

— **Wesley** (The life of Christ, an heroic Poem, L. 1690. f.) — **Richard Blackmore** († 1729. Ist freylich mehr durch die, von Dryden, Pope und Swift über ihn ausgeschütteten Spöttereyen, als durch seine epischen Gedichte bekannt, und doch hat er deren sehr viele geschrieben, als 1) Prince Arthur 1695. f. zehn Bücher, worüber Dennis Remarks 1696. 8. schrieb. 2) King Arthur 1697. f. Zehn Bücher. 3) Eliza 1705. f. zehn Bücher. 4) King Alfred 1723. 8. zwölf Bücher; und hiezu kommen noch ein paar geistliche, The Creation 1712. 8. sieben Bücher, und The Redeemer, 1721. 8. sechs Bücher. Die Maschinen in den ersten sind Schutzengel; und an Wundern fehlt es nicht; durch den christlichen Anstrich, welchen der Verf. ihnen zu geben gesucht hat, haben sie ein abenteuerliches Ansehn erhalten. Und seine Darstellung ist, an mehreren Stellen, ganz ungereimt. So nennt er, 3. B. das Loben und Mäßen in feuer spendenden Bergen, die Kollk derselben. Indessen haben jene christlichen Gesinnungen ihm einen Platz in den Johnsonschen Lebensbeschr. Bd. 3. S. 65. Ausg. v. 1783. verschafft. Auch im Cibber, V. 5. S. 177. findet sich sein Leben.) — **Ungen.** (Abramides, or the faithful Patriarch, an her. Poem, 1705. 8.) — **Bulkley** (The last Day 1720. 8. zwölf Bücher.) — **Elisabeth Rowe** († 1736. The History of Joseph, 1736. 8. Zehn kurze Gesänge, und ein bloßes Eketet von einem Gedichte. Das Leben der Verf. findet sich bey Cibber, V. 4. S. 326.) — **Jam. Thomson** († 1748. Von seinen Gedichten gehören, im Ganzen, hieher: 1) Britannia, erschienen im J. 1728. ein Gedicht von ungefähr 300 Versen, ein Monolog dieser Göttinn, wodurch er die Na-

tion gegen die Spanier ins Feld singen wollte. 2) The Castle of Indolence, zwey Bücher, in neunzeiligen Stanzen; und eigentlich ein allegorisches Gedicht, in Spensers Manier, aber eine der bessern Arbeiten des Dichters, voll von glücklichen Bildern und mahlerischen Beschreibungen. Von den Werken des Verf. sind die besten Ausg. L. 1762. 4. 2 B. 1766. 1773. 12. 4 B. 1788. 8. 3 B. erschienen; und sein Leben findet sich bey Cibber, V. 5. S. 190 und bey Johnson Bd. 4. S. 245.) — **Aaron Hill** († 1749. 1) Gideon, or the patriotic King, zwey Bücher, 1716. 8. verm. 1749. 4. Dem Plane nach sollte es aus zwölf Büchern bestehen; aber es ist nicht vollendet worden. 2) The Northern Star 1713. 1739. 8. Auf den Esaar, Peter den ersten. 3) The Fanciad 1743. 8. 4) The Impartial. Ob sie sämmtlich in die Samml. f. W. 1754. 8. 4 B. aufgenommen sind, weiß ich nicht; das Leben desselben findet sich im Cibber, V. 5. S. 252.) — **Richard Glover** († 1785. 1) Leonidas 1737. 4. Neun Bücher; verm. mit drey Büchern und mit manchen Verbesserungen, L. 1770. 8. 2 B. Uebers. in das Französische, Gen. 1738. 8 und von Bertrand, Haag 1739. 12. In das Deutsche, von J. Ebert, nach der ersten Ausgabe, in dem 1ten St. des ersten Bds. der Vermischten Schriften, Leipz. 1748. 8. nach der zweiten, einzeln, Hamb. 1778. 8. **Erläuterungsschr.** Observat. on Poetry, especially the epic, occasioned by the late Poem upon Leonidas, 1738. 8. deren Inhalt bereits vorher ang. geben ist. 2) The Atheniad, Lond. 1787. 12. 3 Bde.) — **Will. Wilkie** († 1778. The Epigoniad, L. 1757. 12. 1769. 8. Neun Bücher, in gereimten Versen, deren Inhalt die Zerstörung Thebens durch die so genannten Epigonen ist. Der Platt ist simpel und gut; aber die Ausföhrung kalt und trocken.) — **Gordon** (The Prusliad, an heroic Poem 1759. 4.) — **Ungen.** (The descent of Julius Caesar on Britain, 1759. 4.) — **G. Codrings**

Cockings (The war, an heroic Poem, 1760. 8.) — **Ungen.** (The Basilad, 1761. 12. 2 V. — **Sam. Derrick** (The battle of Sora, 1762. 4.) — **Middl. Howard** (The Conquest of Quebec, Oxf. 1769. 4. in feurigen, wohlklingenden Versen.) — **Jos. Hazard** (Conquest of Quebec, 1769. 4.) — **W. Cooke** (The Conquest of Quebec, 1769. 4.) — **Ungen.** (The Bruciad, 1769. 8. Neun Bücher, aus der Gesch. der Nation, aber nicht glücklich ausgeführt.) — **Jam. Beattie** (The Minstrel, or the progress of Genius, 1774. 4. und in f. Poems, 1780. 8. Zwei Bücher, in Stangen, und Spenserscher Manier, worin die Vorgehenheiten, welche den Dichter zum Dichter bilden, dargestellt sind.) — **Ungen.** (Gideon, or the Patriot, an epic Poem, 1774. 4.) — **Roberts** (Judah restored, 1774. 8. 2 V. Die Wiederherstellung des jüdischen Reiches nach der babilonischen Gefangenschaft, und mehr historisch, als dichterisch behandelt, aber doch nicht ohne einzelne Schönheiten.) — **Ch. Crawford** (The Revolution, 1776. 4.) — **Th. Chatterton** († 1770. Es scheint, unter den englischen Kunstrichtern, so ziemlich ausgemacht zu seyn, daß dieser unglückliche Jüngling der Verfasser der Poems of M. Rowley (1470) 1777. 8. 1782. 4. war. Indessen veranlaßten diese Gedichte eine Menge Schriften für und wider ihre Echtheit, als Observations von J. Bryant 1781. 8. 2 V. An Enquiry von Th. Barton, 1782. 8. Cursory Remarks, 1782. 8. Strict. on the cursory Rem. by E. B. Green, 1782. 8. An Examination . . 1782. 8. An Essay on the evidence external and internal . . by Th. J. Matthias, 1783. 8. u. a. m. Auch in Warton's Histor. of Engl. Poet. V. 2. S. 153 werden sie für untergeschoben erklärt. Von ihnen gehören hieher: The Execution of S. Ch. Bawdwin und The battle of Hastings. Ein Leben ihres Verf. hat G. Gregory, 1789. 8. herausgegeben.) — **Ungen.** (The Cicero-

niad, 1776. 4. Cicero, der aus der Unterwelt empor steigt, entscheidet darin den Vorzug der Parlamentsredner dieser Zeiten. Uebrigens sind viele satirische Züge mit eingewebt.) — **Ungen.** (The American War, 1781. 8. Sechs Bücher; aber die Engländer haben diesen Krieg lange nicht so unglücklich geführt, als dieses Gedicht gerathen ist.) — **Ungen.** (The naval Triumph, 1783. 4. Rodney's berühmter Sieg.) — **Selena Mar. Williams** (Peru . . . 1784. 4. Sechs Gesänge, worin der Fall des Peruanischen Reiches lebhaft und rührend dargestellt ist.) — **Ungen.** (The first book of Fontenoy 1784. 4.) — **J. Feringham** (The rise and progress of Scandinavian Poetry in two parts, 1784. 4. und in f. Poems, 1786. 8. 2 V. S. übrigens den Art. Erzählung, S. 129.) — **David Humphries** (A Poem addressed to the united States of America, 1785. 4.) — **Ungen.** (Plantagenet, 1785. Ebenso schlecht, als kurz.) — **Ungen.** (The Fate of the Druids, 1787-1789. 4. Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft in Schottland.) — **Joel Barlow** (The Vision of Columbus, 1787. 12. Neun Bücher, und nicht ganz schlecht.) — **Miss Scott** (The Messiah, in two parts, 1788. 4.) — **Ungen.** (The Fall of the Robillas, 1788. 4. Drei Gesänge, deren Inhalt interessanter, als die Ausführung ist.) — **A. Hole** (Arthur, or the northern Enchantment, 1789. 8. Sieben Bücher, und eines der bessern neuern Gedichte dieser Art.) — **Wilh. Churchey** (In f. Poems, 1789. 4. handelt sich die Geschichte Josephs und seiner Brüder, in 12 Büchern.) — **Ungen.** (Belgia, in four books, 1790. 4. Lauter allegorische Wesen.) — **T. May** (King Asa in six books, 1790. 8.) —

Von den epischen Gedichten der Holländer, will ich wenigstens den Friso des B. v. Haren nennen; er erschien im J. 1741. und ist unsern neuern Dichtern so wenig bekannt, daß, wie Bodmer eine schon in den Neuen Crit. Briefen, Zürich 1749. 8. befindliche Verglei-

chung

hung zwischen ihm und dem Telemach, von welchem er sich in aller Art, und auch dadurch, daß er in Versen abgefaßt ist, unterscheidet, und dem er nur, in dem Zuschnitt des Ganzen, gleich ist in seinem Archiv der Schweizerischen Critik wieder aufwärts, verschiedene gestanden, daß sie gar nichts von ihm wußten. Er erschien zuerst in zwölf Gesängen, hat aber nachher, mit Verwerfung der drey letztern, in zehn gebracht werden sollen. Friso, der Held, von welchem Friesland den Namen haben soll, ist indischer Abkunft, wird durch einen an seinem Vater verübten gewaltsamen Tod, aus seinem Vaterlande, zuerst nach Ceylon (Tasprobane) getrieben, geht von hier zum Porus, seinem Oheim, um Hülfe bey ihm zu suchen, wird, durch einen Sturm, an die Küste von Carmanien geworfen, wo er sich mit der schönen Atossa verbindet, und bey dem, von Porus schon überwundenen Alexander um Unterstützung steht, die aber durch eine Verrätheren vereinnelt wird, welche den Friso zur Flucht nöthigt, und nach Rom bringt. Auf eine erhaltene Nachricht, daß seine Mutter zu Gades sey, eilt er dorthin, und will mit ihr nach Aegypten zum Ptolemäus, von welchem er sich Beystand verspricht, um in sein väterliches Reich zurück zu kehren; aber ein Sturm treibt sein Schiff in den Ocean — an die Küste von Großbritannien — und endlich nach Friesland, wo er sich niederläßt. Ausser d. kriegerischen Thaten, welche Friso in den verschiedenen Landen, wo ihn sein Geschick hinführt, zu verrichten Gelegenheit hat, geben die verschiedenen Reiche, welche er sieht, zu Darstellung ihrer Sitten und Gebräuche, seine Liebe zur Atossa, und seine Zusammenkunft mit seiner Mutter, zu ruhrenden Scenen Anlaß. Das System des Zoroaster liegt, wie natürlich, der Denkart des Helden, u. den Dichtungen darin zum Grunde; und eine der, meines Bedünkens, wahrhaft dichterischen Stellen, ist, die in eine Erzählung gebrachte Tradition von der Trennung Englands vom westen Lande. Der Ocean, unwillig sich

durch einen schmalen Erdstrich in seinem Laufe aufgehalten zu sehen, versammelt die ihm untergeordneten Flußgötter Spaniens und Frankr., stellt sie in Schlachordnung, und stürzt, indem er seine Fluten hoch in die Luft empor hebt, über die Erdzunge her; die erschütterten Berge fliehen vor ihm dahin, er reißt Felsen von ihren tiefsten Wurzeln los, und seine Wölker reiben sie auf, und verwandeln sie in Staub. Ein weitläufiger Auszug daraus findet sich in des Element Cinq Années litter. V. 1. Brief 38 und 39. S. 328. Berl. Ausg. von 1756. Auch sagt Bodmer in den Neuen Crit. Br. 27. S. 211. Aufl. von 1763. etwas darüber, und eine französische Uebers. davon erschien, P. 1785. 12. 2 Th. — Adriaan van der Vliet († In seinen Werken Rotterdam. 1779. 8. 2 B. findet sich ein Gedicht: die Spanier in Rotterdam.) — Adsl. v. Merken (Germanikus, ein episches Gedicht, in 16 Gesängen erschien 1780. und ist 1787. 12. in das Franz. übersetzt worden.) —

Auch die Schweden haben, in neuern Zeitell, einige epische Ged. erhalten, welche einige Aufmerksamkeit verdienen. Vor einigen Jahren erschien ein Gustav Wasa — und Stockholm 1785. 8. ein episches Ged. in zwölf Ges. das den Zug Karl des 12ten über den Belt zum Innhalte hat. — Und eben so sind in der dänischen Sprache, in neuern Zeiten, einige Heldengedichte, als Adam u. Eva, v. Joh. Ewald, Broger, v. Ed. Støern, Kop. 1774. 8. und Staerkodder, von Christn. Pram geschrieben worden; und von einigen ältern, als Kingo, und Corterup giebt Schlegel, in s. Fremden, Nachricht. — Uebrigens gehören im Ganzen die alten Heldenlieder der Nordischen Skalden und Barden, von dem berühmten Gesange des Regner Lodbrog an, hieher, von welchen viele in den, bey dem Art. Dichtkunst, S. 642 u. f. angezeigten Werken gedruckt worden sind, und noch mehrere, und, wie es scheint, größere, ungedruckt in Handschriften zu Stockholm liegen (S. Fische's Thesaur. Bd. 2.

Vd. 2. S. 314). Von den letztern sind, indessen, wahrscheinlicher Weise verschiedene, als die Sagen von Arthur, Ivent (Savain) Karl dem Großen, Aglandus, u. a. m. nichts als Uebersetzungen aus den, vorher angezeigten lateinischen Geschichten, oder aus den Romanzen gezogen, welche darüber bey andern Völkern in den Landessprachen schon im zwölften Jahrhunderte geschrieben wurden. —

Heldengedichte in deutscher Sprache: Daß unsre Vorfahren sehr frühzeitig Heldenlieder hatten, wissen wir aus dem Tacitus; und daß Karl der Große dergleichen sammelte, aus dem Eginhart. Auch finden sich mehrere Spuren von dem Daseyn solcher Lieder in Geschichtschreibern, als in Alfrieds Vita St. Ludgeri (in Leibn. Script. Brunsv. Vd. 1. S. 93) in dem P. Diacon. de gest. Longob. Lib. 1. c. 17. in den Gest. Lud. Pii vom Heganus, c. 19 u. a. m. — Das älteste, hieher im Ganzen gehörige Gedicht, ist der, vorher schon gedacht, uns J. 883 fertigete, und, unter andern, in Schillers Thesaurus Vd. 2. S. 16 und, in unsrer jetzigen Mundart, bey Bodmers altenglischen Walladen abgedruckte Gesang auf den Sieg Ludwig des Dritten über die Normannen — und das Fragment eines Liedes vom H. Georg, in B. C. Sandvigs Lect. theotisc. Specim. Hafn. 1783. 8. — Der Lobgesang auf Anno, den Erzbischof zu Köln († 1075) von Opitz herausgegeben, Danz. 1639. 8. und in der Ausg. f. Gedichte, von Bodmer und Breitinger, Zür. 1755. 8. S. 155 u. f. — Ein Gedicht auf Karl den Großen, wovon ein Fragment sich im 2ten Th. des Schillerschen Thesaurus findet, handschriftlich in Strasburg, u. a. a. D. m. (Ob die „schön lustig Geschichte, wie Kayser Carl der gr. vier Gebrüder, Herzog Hymont von Dordens Güne . . . bekriegt. Stimmern 1535. f. oder gar ein paar noch ältere Geschichten von Karl dem Großen, welche W. Payer, in den Annalen der ältern deutschen Literatur S. 47. anführt, aus diesem Gedichte gezogen

Zweyter Theil.

sind, weiß ich nicht zu entscheiden.) — Heinrich v. Veldeck (1186. 1) Die Eneid, aus 13330 Versen bestehend, abgedruckt in Chr. H. Müllers Sammlung unsrer alten Dichter, Berl. 1783. 4. Erklärungschr. De antiquissima Aeneid. versione, ein Program von Gottsched, Lips. 1745. 4. Deutsch im 2ten Th. der Hallischen Bemühungen. S. auch Gottscheds Büchersaal, V. 2. S. 78. und das deutsche Museum v. J. 1776. Es ist übrigens bekannt, daß das Werk nichts, als Uebersetzung aus dem Französischen, und keinesweges Virails Eneide ist. 2) Herzog Ernst aus Baiern, handschriftl. auf der Gotha'schen Bibliothek. S. Gottscheds Büchers. Vd. 10. S. 195. 3) Die Legend von dem H. Servasius. S. Jac. Püterich herausg. von J. C. Adelung, Leipz. 1788. 4. S. 23.) — Hermann v. d. Aue (Iban, herausgeg. von H. Michaeler, Wien 1786 1787. 8. 2 B. und im 2ten Bde. der gedachten Müllerschen Samml. Plan und Inhalt hat Bodmer seinen Aeneidischen Walladen, Zür. 1780. 8. S. 81. begefügt; und eine Nachahmung davon, von H. v. Haslem findet sich im Museum. Mon. December, v. J. 1787.) — Ulrich von Sæbenhoven, sonst Bazichowen (Roman vom Lancelot, handschriftl. in der Kaiserl. Bibl. zu Wien; und eine Nachr. davon in dem 6ten Vd. der Hamburg'schen Unterhalt. Daß auch dieses Gedicht nichts als Uebersetzung sey, sagt der Verfasser selbst; aber, obgleich schon Lasso den Arnaud Daniel zum Verfasser des Originals macht (im 2ten Buche f. Disc. dell Poema eroico) und dieser auch, als Dichter, bekannt ist: so wissen denn doch die Verf. der Hist. des Troubadours (Vd. 2. S. 479 u. f.) nichts von einer solchen Arbeit desselben, und die französischen Litteratoren schreiben jenes Original dem Chretien de Troies, und Gottfried von Eign zu (S. du Fresnoy's Bibl. des Romans, Vd. 2. S. 228.) Und ein im J. 1494. f. gedruckter prosaischer Roman von diesem Ritter, ist, zu Folge des Titels, von Rob. de Borron, so gar

N n

aus

aus dem Lateinischen übersezt worden (Ebenb. S. 177.) Uebrigens haben wir, eben so wie die Franzosen, vom Lancelot, und von mehreren Rittern mehr, als ein Gedicht.) — Albrecht von Halberstadt (1212. Eschionadulander, oder von Eturrell und den Pflegern und Herren des Graals, gedruckt 1477. f. (S. Panzers Annal. S. 103.) und handschriftl. zu Dresden, und Hannover. S. übrigens Gottscheds Progr. de rarior. Bibl. Paul. cod. Lips. 1746. 4.) — Wolfram von Eschenbach (1207. 1) Der Trojanische Krieg, handschriftl. in dem Kloster Gottwich zu St. Gallen, und zu Vercellin; in Prosa aufgelöst zu Wien. S. übrigens den 8ten Bd. der Hamb. Unterhaltungen. 2) Parcival, gedr. 1477. f. (S. Panzers Annalen, S. 101) und in der 3ten Liefer. von C. H. Müllers Samml. Berl. 1784. 4. Eine Nachahmung davon mit dem Titel: Parcival, ein Ged. in W. v. E. Denkart, Jür. 1753. 4. schrieb Bodmer. 3) Gottfried von Brabant, handschr. zu Wien (S. Lamb. Comm. de Bibl. Caes. Lib. 2. c. 8. S. 980 vergl. mit Adel. Pütterich, S. 18. 4) Der Markgraf von Marbonne, als der 2te Th. Wilhelm des Heiligen, herausg. von J. C. G. Caspersen, Cassel 1784. 4. 5) Lothengrein (S. Adel. Pütterich, S. 12.) 6) Eine gereimte Kaisergeschichte (S. Adel. Pütterich, S. 12.) 7) Noch wird ihm die „Moreiart von Herr Keyser Otint“ und die Geschichte Wolf Dietrichs im Heldenbuche zugeschrieben, welche letztere, einzeln mit dem Titel: H. Dietrich von Bern, oder von dem allerkünesten Beystand Herr Ditterich von Bern, und von Hiltbrand seynen treuen Meister. Wie so wyder die Nyßen gestritten u. f. w. Heidelb. 1490. f. Strasb. 1577. 8. mit Holzschn. aber wohl mit vielen Veränderungen, gedruckt worden ist (S. A. G. Walchs dritte Einladungsschr. von alten deutschen Büchern, Schleus. 1773. 4. S. 7. und Panzers Ann. S. 187.) Auch ist sie, in Prosa aufgelöst, Leipz. 1613. 8. erschienen. Zur Erläuterung, s. in J. Agricola Sprichwörtern, N. 667. Du bist

der treue Eckard, und Jac. v. Königshausen Universal- und Classische Chronik, gedruckt Strasb. 1698. 4. Von Eschenbach selbst, Adel. Pütterich, S. 26 u. f.) — Heinrich von Osterdingen (Verfasser, oder wohl nur Sammler und Umarbeiter des, in Rücksicht auf Sprache, so versümmelt gedruckten Heldenbuches, Hag. 1509. f. Jbst. 1545. 1560. 1579. f. ebenb. 1590. 4. Das Werk enthält vier Stücke, „die moreiart von Herr Keyser Otint, und von dem kleinen zwerger Elberich; die histori von Her Wolff Dietrichen; den Rosengarten zu Worms mit synnen figuren; und den kleinen Rosengarten, oder den klein künig Laurin.“ wovon, wie gedacht, Eschenbach die beyden ersten, und Osterdingen die beyden letztern geschrieben haben soll. Daß der Stoff zu allen aus einem alten Buche genommen worden sey, sagen die Verf. selbst; aber über die, ihm zum Grunde liegenden Begebenheiten ist mannichfaltig gestritten worden. S. Chr. God. Grabneri Progr. de libro heroico, Dresd. 1744 u. f. 4. sechs Stücke; Gottscheds Progr. De tempor. Teuton. Var. myth. Lips. 1752. 4. S. J. Baumgartens Nachr. von merkwürdigen Büchern, Halle 1752 u. f. 8. Th. 2 S. 241. und Th. 3. S. 528. Fr. Voith. Freytags Abhandl. in dem 2ten Bd. S. 630 der Act Acad. Mog. Scient. util. und Nierap (V. C. Sandvig) Symbol. ad Literatur. Teuton. Antiquior. S. 1 u. f.) — Ulrich von Thürlheim (1) Markgr. Wilhelm von Dranse, Cassel 1781. 4. vergl. mit G. E. Lessings Beyträgen zur Gesch. und Litterat Th. 5. S. 78 u. f. 2) Der starke Kennewart, handschriftl. zu Cassel und München. Beyde Gedichte machen, mit dem vorher angeführten Markgrafen von Marbonne des Eschenbach ein Ganzes aus. S. J. C. G. Caspersens Ankündigung eines Deutschen Epischen Gedichtes, Cassel 1780. 8.) — Ulrich v. Grafenberg (Wigolais, handschriftl. zu Bremen, und Leipzig. Einige Proben finden sich in G. Goldast Paraenetic. nach in C. Spangenberges Adelspiegel, Th. 1.

S. 327. Eine, im J. 1472 gefertigte, profaische Umarbeitung des Gedichtes, ist Frankf. 1564. gedruckt, und in den 2ten Th. der Bibl. der Romane, Berl. 1778. 8. eingerückt worden.) — Ruprecht v. Orlent, oder Orlanndt (Unter seinem Nahmen geht: „das löbentliche Buoch von Floren und von Blantschepur“, aus einer Berl. Handschrift abgedruckt in E. H. Müllers vorgedachter Sammlung, und in Prosa aufgelöst, Meß 1499. f. (S. Panzers Annalen, S. 243. Das eigentliche Original dieser Dichtung scheint spanischen Ursprunges zu seyn; wenigstens wird der französische Roman dieses Inhaltes als eine bloße Uebers. aus dem Spanischen angegeben. S. Bibl. des Rom. Bd. 2. S. 21.) — Reinbold von Doren. (Ein Gedicht von dem heil. Georg, den J. Meßer in Osnabrück handschriftl. besitzt, und wovon sich, in Gottscheds Büchersaal, Bd. 8. S. 365 eine ausführliche Beschreibung findet.) — Meister Gottfried von Strassburg und Heint. v. Vrdebern (Eristan und Ipat, in 2 Theilen, abgedr. in E. H. Müllers angeführter Sammlung. In Prosa ist eine „Hystory H. Eristants und der schönen Ipaten. Augsb. 1498. f. erschienen. S. Panzers Annal. S. 237. Das übrige Eristan und Ipatie oder Iseulte sehr vielfältig von französischen Dichtern besungen, und dieser Stoff auch von spanischen und italienischen Schriftstellern behandelt worden, zeigt sich aus der Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 179. 252. u. a. m.) — Georg von Erlebach (Ein Gedicht auf Herzog Friedrich in Schwaben, handschriftl. in Wolfenbüttel.) — Gottfried v. Hohenloe (Von f. Daniel von Blumenthal finden sich Proben in Merup Symbol. S. 462.) — Eilhard, oder Eimhard von Hochbergen (Eristan, handschriftl. zu Wien und zu Dresden.) — Meister Conrad v. Würzburg. (Von seinen zahlreichen Gedichten gehören hieher: 1) Der Eristanische Krieg, handschr. zu Strassburg, Berlin, Wien, u. a. O. m. 2) Gedicht von Engelhard und Engelbrud,

handschr. zu Wolfenbüttel, und Proben daraus, nebst Inhalt, im deutschen Museum, v. J. 1776. S. 131 u. f. Gedruckt, aber modernisirt, Erst. 1573. 8. 3) Die Nibelungen, nebst Eriemhilden Nache und Klage, drey Gedichte, welche nur Ein Ganzes ausmachen, wovon J. J. Bodmer die beyden letztern, Zür. 1757. 4. und die E. H. Müller sämmtlich in f. Sammlung, Berl. 1782. 4. herausgab. Erläuter. S. Ier. Jac. Oberlini Diatr. de Conrado Herhipol. Argent. 1782. 4.) — Der Stricker (Ich behalte diesen Nahmen bey, ob gleich die Meynung des H. Merup in der Vor. S. XXXVIII. zu f. Symbol. ad Literat. Teut. daß Stricker so viel als Uebersetzer oder Bearbeiter heiße, sehr wahrscheinlich ist. Unter diesem Nahmen haben wir ein Gedicht von Karl dem Gr. welches Schiller in f. Thes. aufgefunden hat, und sich handschriftl. zu Dresden, Wien, Gotha, Strassburg u. a. a. O. m. findet.) — Rudolph, Dienstmann zu Montfort (1) Wilhelm von Brabant, wovon W. J. E. G. Casparson in der Vorrede zu dem Wilhelm von Drause, und im 1ten Hefi der Hessischen Beyträge, Erst. 1785. 8. Nachr. gegeben hat, und die Handschrift sich zu Cassel findet. Eben diesem Dichter schreibt H. Adelung, bey Münterich von Reichershausen, S. 17. auch 2) den guten Gerhart, handschriftl. zu Hohenembs, und 3) den Barlaam und Josaphat zu, ein moralisches Gedicht, handschr. ebend. und in Nürnberg, in der Raimund-Kraftischen Bibliothek, woraus Proben, in dem 27 St. der Critischen Beitr. S. 406 u. f. und bey Eriemhilden Nache von J. J. Bodmer S. 251. abgedruckt worden sind. Von den profaischen Ausg. desselben finden sich Nachr. in den Neuen Nachr. von Künstlern und Künstl. Th. 1. S. 251. und in Panzers Annalen, S. 23 und 97.) — Joh. von Frankenstein (1300. Der Cruzkret, ein Gedicht vom dem Leiden Christi (S. Beitr. zur Gesch. der deutschen Sprache, Th. 1. S. 98.) — Joh. v. Würzburg (1314. Wilhelm von Oesterreich, handschriftl. zu Gotha. Nachr.

Nachr. davon finden in Gottscheds Neuen Büchersaal, Bd. 4. S. 408.) — Ulrich von Erßenbach oder Eischenbach (Alexander der Große, handschriftl. zu Wolfenbüttel, wurde vordem dem Wolfr. von Eschenbach zugeschrieben. Es besteht aus elf Büchern, und einem Epilogen: „wi sich die Künige halben sulden.“) — Peter von Arach (Die Thaten des Ritter Irwin, handschr. auf der Bibl. zu Bülow, und Nachr. und Proben davon, in dem 3ten St. der Rostocker Gemeinnützigen Anst. aus den Wissenschaften 1773. f. — Meister Raediger (Dem Väterich, S. 18 zu Folge Verf. des Herzog Beland oder Wittich von dem Jordane, handschriftl. zu Gotha.) — Ungenannte oder unbekannte Verfasser: König Artus und die Tafelrunde, handschriftl. im Vatikan, in München, in Hamburg und Leipzig. — Gawyn, handschr. zu Bremen — Ein Gedicht von Herzog Leopold von Oesterreich, dessen Schilter Bd. 3. S. 561. gedenkt, das, wahrscheinlicher Weise der „schönen vn kurezweligen Hyfiori zulesen von Herzog Leopold vnd seinem Sun Wilhalm von österreich. . .“ Augsb. 1481. f.“ zum Grunde liegt. (S. Pangers Annal. S. 121.) — Ein Helden-gedicht auf den Ritter Ulrich von Lichtenstein, handschr. in München. — Ein Gedicht auf Reinfried, Herzog von Braunschweig, handschriftl. zu Gotha — Deßgl. auf den Landgr. Ludwig von Thüringen, handschr. zu Wien, wovon sich Nachr. in Gottscheds Büchersaal, Th. 10. S. 264. und in dem 2ten Bde. der Hamb. Unterhaltungen so wie einige Proben in M. Rango's Pomer. diplom. S. 225 finden. — Ein Ged. von Carl, Alpins Sohn, handschriftl. in St. Gallen, und, nach Bodmers Litterar. Denkmahlen, verschieden, von den, aus Schilters Thes. bekannten Gedichten. — Gedicht vom Ritter Wigamur, handschr. in Wolfenbüttel, und Inhalt und Proben im d. Museum, vom J. 1779 von J. J. Eschenburg. — Und Väterich von Reichershausen gedenkt noch mehrerer, unstreitig in diesen Zeitpunkt gehöriger Gedichte, als verschiede-

ner Lancelotte — eines Floramundt — Flor-damor — Malagis — Reichart — Hün-purg — Abaterein von Serins Gisel — Melusin (welche in Prosa von Thuring von Ringoltingen sehr oft, als f. l. et a. fol. Augsb. 1477. f. Heideb. 1491. f. Straßb. 1506 f. gedruckt, und deren Originale in der Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 278. und in Clements Bibl. Bd. 1. S. 135 angezeigt worden sind) — Wenden Wilhalm — Pantas Galnes (welchen H. Adelung, höchst wahrscheinlich für den Roman von dem Ritter Pontus hält, der in Prosa verschiedene Mähl, als Augsb. 1498. f. Straßb. 1509. 4. gedruckt, und, nach dem Vorbericht zu der letzten Ausgabe, von „Frau Helenora, Königin vñ Schottenlande erzherzogin zu Oesterreich vñ frantzösischer Zungen, ihrem Gemahl, Herren Egmund erzherzog zu Oesterreich zu lieb vnd Wohlgefallen teutsch“ worden ist. Von dem franz. Original finden sich Nachr. in der Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 180 und 250.) — Galbm (vielleicht Galien, wovon die Bibl. des Rom. Bd. 2. S. 174 und 190 Nachr. giebt) — Luckhtales — Margareth von Limburg — die Königin von England — Leouen Weller (vermuthlich Klover und Waller) — Garel, von Plait v. Plundenthal — Heinrich von der Taiserbruckh — Graf Ray, u. a. m. — — Gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gerieth endlich die Poesie immer mehr in die Hände elender Melstersänger, die eigentlich romantischen Dichtungen hörten auf, und es giengen lange Zeiten hin, ehe die deutschen Reimer nur zu dem Vorsatz sich erheben konnten, Heldenthaten zu besingen. Hermann v. Sachsenheim (1450. Die Mörin Ein schon kurezwelich lesen, welches durch weil. H. Herm. v. S. Ritter, Eins obenürlichen handels halb, so im in seiner jugend begegnet, lieplich gedicht und hernach die Mörin genennt ist, Allen den nen so sich der Ritterschaft gebrauchen auch zarter freuntliche dinner gern sein wolten nit allein zu lesen kurezwelich, sonder auch zu getrewer warnung erschließich. . .

Strassb.

Strassb. 1512. f. Worms 1538. f. Auszugweise im 7ten Th. der Bibl. der Romanen. Nachr. von dem Buche finden sich in S. Bauma. Nachr. von merkw. Büchern, Th. 2. S. 237. und in Panzers Anal. S. 346.) — Ungen. (Von eines Königs Tochter von Frankreich, ein hässches lesen wie der König sie selbst zu der Eer wolt hon, des sie doch got vor im behüt und darumb sie vil trübsal vn not erlidt. zuletzt ein Künigin in Engelland wart . . . durch Grünigern 1500. f. 1508. f. mit Holzschn. Nachr. von dem Werke und seinem Inhalt finden sich, im 1ten St. S. 86 der Schriften der Anhalt. deutschen Gesellschaft, in N. S. Walchs zweyten Einladungsschr. von einigen alten deutschen Büchern, Schleus. 1772. 4. und im deutschen Museum vom J. 1784. St. 9. S. 256.) — Ungen. (Die Coestische Fehde, in niederdeutscher Mundart, abgedr. in Th. G. G. Emminghaus Memorab. Susantens. len. 1749. 4. S. 581. Diese Fehde wurde in den J. 1437-1459. geführt, und das Gedicht kann also wohl mit Ausgang des 15ten oder Anfang des sechzehnten Jahrh. abgefaßt worden seyn.) — Melchior Pfinsing († 1535. Die Geuerlichkeiten vnd eins theils der Geschichten des loblichen freytparen vnd hochberühmten Helden vnd Ritters Herr Kewdannckhs . . . Nürnberg. (oder vielmehr Augsburg) 1517. f. mit 118, vorgeblich von Schäfelinn von Nordlingen, verfertigten Holzschnitten. Das Werk ist in 117 Kap. oder Abschn. abgetheilt, und größtentheils in achtzeiligen Jamben, zuweilen mit Trochäen untermischt, und in willkürlich abwechselnden, männlichen und weiblichen Reimen, abgefaßt. Es ist nachher noch oft, überhaupt achtmahl, und unter andern, mit vermeintlichen Verbesserungen und mit Zusätzen von Burk. Waldis, Erst. 1553. f. zuletzt Ulm 1679. f. gedruckt. Ueblüuterungsschr. G. H. Titz Disquis. de inclyto libro poetico Cheuerdank . . . Alt. 1714. 4. vergl. mit dem sechsten St. der Gottschedischen Beytr. zur crit. Historie der deutschen Sprache, Leipz. 1733. 8. S. 19 u. f.

Dissertat. de favore Maximiliani I. in Poehlin, Lipsf. 1756. 4. Die Behauptung, daß das Werk die Arbeit des darin besungenen Kaisers selbst sey, wird schon durch Pfinsings Zueignungsschrift an Carl den 5ten widerlegt. Wie würde jener gemagt haben, sich vor diesem, vor dem Neffen Maximilians, als Verfasser auszugeben, wenn Max. wirklich nur so viel Theil daran gehabt hätte, als Rhau, in s. Versuch einer Gesch. der Oesterreichischen Gelehrten S. 96. ihm zuschreibt? Was von des Kaisers Hand geschrieben davon sich finden soll, ist wohl nur Abschrift. S. übrigens den Art. Allegorie, S. 93.) — Joh. Fischart, Menzenger. (Das glücklichste Schiff von Zürich, f. l. et a. 4. Nachr. davon finden sich in der Reise des Zürcher Dreytropses, Bayr. 1787. 8. S. 49 u. f. und ein prosaischer Auszug, in dem 7ten St. S. 54 der Crit. Poet. und Geisvollen Schriften, Zür. 1742. 8. Von dem Verf. f. den Art. Satire.) — Joh. Freinsheim († 1660. Gesang von dem Stamm und Thaten des alten und neuen Herkules, Strassb. 1639. Der Held des Gedichtes ist der Herzog Bernhard von Weimar.) — Wolfg. Helmb. v. Hochberg (1) Die unvergütete Proserpina, Regensb. 1661. 8. 2) Der Habsburgische Othobert, Erst. 1664. 8. drey Theile, deren jedes 12 Bücher enthält. Nachr. davon im 8ten St. der Crit. Beytr. zur Gesch. der deutschen Sprache. — Christn. Zeinr. Postel († 1705. Der große Wittekind, Hamb. 1724. 8. unvollendet.) — Joh. Mlr. v. König († 1745. August im Lager, Dresd. 1731. f. unvollendet. Eine Prüfung desselben findet sich in J. J. Breitingers Crit. Dichtkunst, Zür. 1740. 8. S. 349 u. f.) — Val. Pietsch (In s. Ged. Königsb. 1740. 8. findet sich ein Gedicht auf die Siege Karl des 6ten.) — C. G. Lindner (Sein Gedicht auf die Tartarische Schlacht, in s. Ged. Bresl. 1743. 8. wurde, vor Alters zu den deutschen Helbenged. gerechnet.) — Dan. W. Teiller († 1782. Der sächsische Prinzenraub, oder der wohlverdiente N n 3 Köppler,

Köhler, Jgst. und Leipz. 1743. 8. Vier Bücher.) — Frz. Chst. von Schreyb (Theresiade, Wien 1746. 4.) — C. G. Ströckel (In 5 Gedichten, Bresl. 1748. 8. findet sich ein Gedicht auf die Eroberung Schlesiens.) — Ad. Bernh. Panitzke (1) Die hohen Verdienste des Fürsten v. Anhalt Cöthen, Ludwig des Weissen, und das Aufnehmen der deutschen Sprache, ein Lobged. Bresl. 1750. 8. 2) Lobgedicht auf den Fürsten v. Anhalt, Georg den Dritten, Bresl. 1754. 8.) — Lud. Jdr. Ludemann (1) Der großmüthige Friedrich der Dritte, K. zu Dänemark, Alt. 1750. 8. 2) Lucifer, Bügow 1765. 8.) — Christn. Otto Freyh. v. Schönauich (1) Hermann, oder das besetzte Deutschland, Lpz. 1751. 4. 1753. 8. Franz. 1766. 8. Engl. Lond. 1765. 8. 2) Heinrich der Vogler, oder die gedämpften Hunnen, Berl. 1757. 4.) — Jdr. Gottl. Klopstock (Messias, zwanzig Ges. wovon zuerst 2 Ges. in dem 4ten Bde. der Bremischen Beyträge, dann die 5 erste, Halle 1751. 8. Zehn Ges. Kopenh. 1755. 4. Halle 1756. 8. Der eilfte bis funfzehnte Ges. Kopenh. 1768. 4. Halle 1769. 8. Der sechzehnte bis zwanzigste Ges. Halle 1763. 8. erschienen. Vollständig, mit der neu-, oder vielmehr altindischen Rechtschr. des Verf. Alt. 1780. 4. und 8. 2 B. Uebers. in das Ital. von Giac. Signo, Vic. 1776. 8. Sehr verb. ebend. 1782. 8. 2 B. in Versen, aber nur zehn Ges. In das Franz. von Anthelm, Junker, u. a. m. Par. 1769-1772. 12. 4 Th. in sehr freye Prose. In das Englische, von Jos. Collmer, L. 1765-1771. 8. 4 Th. in unverständliche Prose. Schriften dar. über: Beurtheilung des Heldenged. der Messias, Halle 1749-1752. 8. 2 St. und Bertheiligung dieser Beurtheilung, ebend. 1753. 8. von G. Fr. Meyer. Jene Schrift gab das Signal zu enthusiastischer Bezeichnung und höchst schalem Tadel des Messias, ob sie gleich jetzt gänzlich veraltet ist. Die jungen Geistlichen führten das Gedicht auf der Kanzel an, und nannten den Verfasser den göttlichen; Gott-

scheb und Consorten schrieben pöbelhafte Satiren darauf, und die alten Theologen glaubten die Religion dadurch entweihet. Eigentliche und wirkliche Kritik des Gedichtes enthalten: der 7te bis 11te Brief im 4ten Th. S. 29 von G. Ephr. Lessings Vermischten Schriften, Berl. 1785. 8. Gespräch zwischen einem Rabbi und einem Christen, in der 2ten Samml. S. 243. der Fragmente über die neuere deutsche Litteratur, Rig. 1767. 8. Eine (sehr mittheilmäßige) Abhandl. in dem 3ten und 2ten Bde. der Bibl. der Philosophie und Litteratur, Jgst. 1775. 8. Briefe über die Messias von Denis, in den Litterar. Monaten. Die Recension des 3ten Thls. des Messias, im 18ten Bde. der Allg. deutschen Bibl. Klopstock, in Fragm. und Briefen von Tellow an Elisa, von C. F. Cramer, Hamb. 1776-1777. 8. 2 Th. umgearbeitet und verm. unter dem (positivlichen) Titel: Klopstock, Er und über ihn, Dessau und Altona 1780-1790. 8. 4 Th. Auch kann man dazu noch rechnen: Gedanken von der Erdichtung in christlichen Epopöen, im 3ten Bd. der Vermischten Schriften von den Verf. der Bremischen Beyträge, und die, von H. Klopstock selbst dem Messias beigelegte Abhandlung über die heilige Poesie.) — Joh. El. Schlegel († 1749. Heinrich der Löwe, 2 Bücher, im 4ten Th. f. W. Kopenh. 1766. 8.) — Christph. Nic. Naumann (Rimrod, Frankft. und Leipz. 1752. 8. in 24 Büchern.) — Joh. Jac. Bodmer († 1783. 1) Noach, Zür. 1752. 4. Mit dem Titel, Noachide, Berl. 1760. 8. mit R. Zür. 1772. 8. Sehr verändert, Basel 1781. 8. Zwölf Ges. Uebers. in das Engl. von Jos. Collmer, Lond. 1758. 8. Erläuterungsschr. Eine Abhandl. von den Schönheiten des Noach, Zür. 1754. 8. von M. Wieland. Gedanken von dem vorzüglichsten Werthe des N. Berl. 1758. 8. von J. G. Sulzer. 2) Jacob und Joseph, Zür. 1751. 4. Vier Ges. 3) Jacob und Rachel, Zür. 1752. 4. Zehn Ges. 4) Dina und Schem, Zür. 1752. 4. 5) Joseph und Zulika, Zür. 1753. 4. Zehn Ges. 6) Die Sündflut, Zür. 1753. 4. Fünf

Fünf Ges. 7) Die gefallene Illia, Zür. 1753. 4. Drey Ges. 8) Jacobs Wiederkunft von Haran, ein Ges. 9) Kolombona, fünf Ges. 10) Die Rache der Schwester, vier Ges. in der Manier der Minnezänger. 11) Inkle und Pariclo. 12) Monime; diese lehtern eiff, nebst dem schon angeführten Parcival, erschienen mit etwas verändertem Titel und Stellen, in einer Sammlung, unter der Aufschrift, *Radlope*, Zür. 1767. 8. 2 B. 13) Wilhelm von Dransen, Zür. 1774. 8. Zwey Ges. 14) Das Begräbniß und die Auferstehung des Messias, Franckf. und Leipz. 1775. 8. 15) Hildebold und Wihrade; Maria von Brabant, Ebur 1776. 8. 16) Mafarin, Sigarin, Adelbert, Zür. 1778. 8. Von dem Verf. geben Nachr. richten, das Schweizerische Museum: J. J. Hortingers *Acroama de l. l. Bodmero*, Tur. 1783. 8. und L. Meister über Bodmer, Zür. 1783. 8.) — Christn. Mart. Wieland (1) Die Prüfung Abrahams, Zür. 1753. 4. und in der Samml. f. Poet. Schriften lebend. 1762. und 1770. 8. 3 Th. Franz. in dem *Choix de Poes. all.* Par. 1766. 12. 4 Th. Engl. Lond. 1764. 8. Drey Ges. in Hexametern. 2) Cyrus, ein Fragm. in 5 Ges. Zür. 1759. 8. und in der gedachten Sammlung, in Hexametern. 3) Idris und Zenide, Leipz. 1768. 8. und als der 6te Bd. f. Auserl. Gedichte, Leipz. 1782 u. f. 8. 7 Bd. 4) Liebe um Liebe, acht Ges. im Merkur, v. J. 1776, und im 2ten Bd. f. Auserl. Gedichte, in 8 Büchern. 5) Oberon, vierzehn Ges. in Octaven, Weim. 1780. 8. verb. 1781. 8. und im 3ten und 4ten f. Auserl. Gedichte. 6) übrigens die Art. Erzählung, Lehrgedicht und Scherzhafte.) — Sam. Buchholz (Pribislaw, erstes Buch, Rost. 1754. 4. Mehr ist nicht davon erschienen.) — Christn. Ew. v. Kleist († 1759. Eissides und Paches, in 3 Ges. Berl. 1759. 8. und in der Samml. f. W. Berl. 1760. 8. 1778. 8. 1782. 8. Franz. von Huber in der *Choix de Poes. allem.* P. 1766. 12. 4 Th. Von dem Verf. geben Nachr. Sein Ehrengedächtniß

von Fr. Nicolai, Berl. 1760. 4. Der erste Theil der Biogr. der Dichter, von Chr. H. Schmid, Leipz. 1769. 8. Der Nekrolog, von ebend. Bd. 2. S. 337. Meisters Charact. der Dichter, Th. 2. S. 181. Eine zwar strenge, aber doch, im Ganzen, richtige Kritik über das Gedicht findet sich in den Charact. der vornehmsten Dichter aller Nationen, Lpz. 1792. 8. S. 180.) — Sal. Gessner († 1788. Der Tod Abels, Zür. 1758. 1765. 8. und in f. Samml. Schriften, Zür. 1763. 1767. 8. 4 Th. 1777. 4. 2 B. 1782. 8. 2 B. Fünf Ges. Italien. von Cefalento, mehr Umschreibung, als Uebers. und von dem A. Mugnezz, Pad. 1782. 12. Franz. von M. Huber, Par. 1761. 8. Von Auber, dramatisirt, Par. 1766. 12. Von Capt. Baaton, Leipz. 1792. 8. Engl. von Newcombe, 1764. 8. in Versen in Miltons Style. Dänisch, von Mde. Viehl, Kopenh. 1760. 8. Portugiesisch, Liss. 1780. 8. Von dem Verf. handeln: ein Auff. in dem Journ. von und für Deutschl. vom J. 1788. 1 S. 106. *Elogio di Gesner*, Pav. 1789. 8. Deutsch, Zür. 1790. 8.) — Frd. Wiltb. Zacharia († 1777. 1) Die Schöpfung der Hölle, und die Unterwerfung gefallener Engel, (Bruchstücke) Altenb. 1760. 4. vergl. mit dem 184ten der Litteraturbr. 2) Cortes, Vrsch. 1766. 8. Vier Ges. in Jamben, der Anfang eines Gedichtes, welches deren 24 enthalten sollte, wovon der Inhalt, in f. Hinterlassenen Schriften, Vrschw. 1781. 8. angegeben worden ist. 6) übrigens den Art. Scherzhafte.) — Christph. Frdr. v. Derchau Lutheriade, Aur. 1760. 8. unter dem Titel: die Reformation, Halle 1781. 8.) — Job. Christn. Cuno (Die Messiasde, in zwölf Ges. Amst. 1762. 8.) — Fidler (Joseph des zweiten Reise zum Könige von Preußen, Wien 1771. 8. Ob mehr, als dieser erste Gesang fertig geworden, weiß ich nicht; aber wohl, daß er elend gerathen ist.) — J. S. Mebrecht (Raub des Königs Stanislaw, Warsch. 1772. 4. Vier Ges.) — Lud. Heinr. von Nicolay (1) Salwine, in

in 6 Ges. Petersch. 1773. 8. 2) Richard und Meliſſe. 3) Alcione Inſel in 2 Büchern. 4) Gryphon und Drille, in zwey Büchern. 5) Serbin und Bella, in 5 Ges. 6) Morganens Grotte, in 4 Büchern, ſammel. in ſ. Vermiſchten Ged. Berl. 1778. 1780. 8. 5 Th. 7) Reinhold und Angelika, ebend. 1781. 1783. 8. 3 Th. Zwölf Ges.) — Ungen. (Judith, ein Heldeng. Leipz. 1773. 8.) — Ungen. (Conradin von Schwaben, und die Gräfin von Gleichen, Karlsr. 1772. 4.) — Paul Weidmann (Karls Gleg (bey Mühlberg) Wien 1775. 8. 2 Th. Zehn Ges. nebst einer Abhandl. v. d. Epöpe.) — Ungen. (Die junge Märtyrin Agathe, in dem Wochenblatt für die innern Deſſer. Staaten, Wien 1776. 8.) — Joh. Chr. Lud. Freſenius (Nereis, Frft. und Leipz. 1776. 8. Vier Ges.) — J. J. Meyer (Die Verdienſte des H. v. Leibniz in einem Heldenged. Stettin 1777. 8.) — Joh. Aug. Weppen (Heinrich der Lange, 1778. 8.) — J. H. Exier (Vier Ges. von dem Raube der Proſerpina, Frft. 1778. 8.) — Aug. Hennings (Diavides... Copenh. 1779. 8.) — Ungen. (Leudelinde, Hamb. 1780. 4.) — Gottfr. Jdr. Staudlin (Albrecht von Haller, in drey Ges. Lzb. 1780. 8.) — A. Jdr. Ferd. v. Kozebue (Theobald und Amelinde, 9 Ges. in Er und Sie, Eisen. 1781. 8.) — E. C. Temlich (Silber und Jadine, Wien 1784. 8.) — C. C. Reinhold (Gibraltar und die Karibiſchen Inſeln, Erſtes Buch in 12 Ges. Lond. 1785. 4.) — J. B. Alvinger (1) Doelin von Maynz, Leipz. 1787. 8. Zehn Ges. in Octaven. 2) Blombergis, ebend. 1791. 8. Zwölf Ges.) — Ungen. (Franklin, der Philoſoph und Staatsmann, in fünf Ges. Eternia 1787. 8. Im Zeitungsſtone.) — Ungen. (Küdiger von Stahrenberg, oder die große Belagerung Wiens, eine Rhapsodie, Salzb. 1788. 8. in Herametern.) — Ungen. (Kenerat, Wien 1788. 8. Sieben Bücher.) — Ungen. (1) Richard Löwenherz, Berl. 1790. 8. Sieben Bücher. 2) Alſonſo, Gött.

1790. 8. Acht Ges.) — — Weanu der komiſchen Heldengedichte, ſ. den Art. Scherzhafft.

Helldunkel.

(Mahlern.)

Dieſes iſt ein neues Kunſtwort, das ein einſichtsvoller Kunſtrichter *) gebraucht hat, um das auszudrücken, was in der franzöſiſchen Sprache, durch eine ähnliche Zuſammenſetzung zweyer einander entgegenſtehender Begriffe, *clair-obscur* genennet wird. Die Sache ſelbſt, die dadurch ausgedrückt wird, beſtimmt der Erfinder des Wortes genau durch dieſe Bemerkung, daß Licht und Schatten, helle und dunkle Farben für das einſtimrige Ganze **) ſich wechſelsweiſe erhöhen oder mäßigen. Dieſes will ſagen, daß die Haltung und Harmonie des Gemähldeſ nicht allemal bloß von genauer Beobachtung des Lichts und Schattens abhängt, ſondern daß biſweilen die Stärke des Lichts durch dunkle Localfarben geſchwächt, und Schatten durch hellere klar gemacht werden müſſen.

Demnach beruhet die vollkommene Behandlung des Helldunkeln, welche einen wichtigen Theil der Farbengebung ausmacht, auf der Geſchicklichkeit Lichter und Schatten, da wo es nöthig iſt, durch dunkle oder hellere Localfarben zu ſtärken, oder zu ſchwächen. Bey gleich ſtarkem Lichte ſcheint eine helle Farbe immer mehr Licht zu haben, als eine dunkle, und in gleich dunkeln Schatten wird die helle Farbe weniger verfinſtert, als die dunkle. Daraus läßt ſich leicht abnehmen, wie der Mahler, wenn er Licht und Schatten nach Maafgebung der Belichtung auf das genaueſte beobachtet hat, den im völli-

*) Der Hr. von Hagedorn.

**) Betrachtung über die Mahleren, S. 633.

völligen Schatten liegenden Gegenständen durch hellere Localfarben aufhellen, und wie er die im stärksten Lichte stehenden, durch dunklere Farben dämpfen könne, wo er es zur besten Haltung und Harmonie für nöthig hält. Wo man nach der Natur der Beleuchtung kein Licht hinbringen kann, und es dennoch für nöthig hält, da thun helle Localfarben den Dienst, und so die dunkeln im vollen Lichte. Darum muß man nicht, wie so oft geschieht, das Helle und Dunkle, das von den eigenthümlichen Farben abhängt, mit dem Licht und Schatten verwechseln, obgleich beyde einerley Wirkung thun können *). Der Mahler muß sich nicht begnügen, die Harmonie und Haltung blos in der verschiedenen Beleuchtung zu studieren, wiewol sie größtentheils von ihr abhängen **); sondern, bey einerley Beleuchtung, die durch abgeänderte Localfarben entstehenden Veränderungen in der Haltung beobachten. Wer diesen Theil der Kunst vollkommen studieren wollte, könnte sich die Sache dadurch erleichtern, daß er für eine Anzahl seiner Figuren, oder Glieder männer, eine hinlängliche Anzahl Gewänder von verschiedenen Farben hätte, und bey einerley Anordnung und Beleuchtung seiner Gruppen, die Farben der Gewänder verschiedentlich abänderte.

Wir wollen damit gar nicht sagen, daß der Mahler jedesmal, wenn er in der Arbeit begriffen ist, auf diese ängstliche und mechanische Weise das Beste aussuchen soll. Denn dergleichen Veranstaltungen können gar leicht das Feuer der Einbildungskraft, ohne welches kein Werk gut wird, dämpfen; wir schlagen dieses blos zum Studieren vor, und müssen auch hier, wie schon bey so vielen andern Gelegenheiten gesche-

hen ist, dem Mahler das Beispiel des Leonharde da Vinci vorhalten, dem nichts zu subtil noch zu mühsam war, was immer Gelegenheit geben konnte, die Kunst mit neuen Beobachtungen zu bereichern. Während der Arbeit muß der Künstler sich blos auf sein Genie verlassen; aber zum Eindringen gehört Fleiß, Veranstaltung, forschendes Nachdenken, Maaß und Gewicht; weil dadurch dem Genie die nöthigen Begriffe, auf die es sich bey der Ausführung stützt, herbeigeschafft werden.

Seltzam, aber vollkommen richtig, ist die Beobachtung des oben erwähnten Kunstrichters, daß selbst der Kupferstecher, der doch zur Haltung und Harmonie nichts, als Licht und Schatten zu haben scheint, aus dem Helldunkeln Vortheile ziehen könne. Er hat angemerkt, daß die Kupferstecher, die unter der Aufsicht des Rubens gearbeitet, dieses zuerst erreicht haben *), und daß mit diesen Meisterstücken des Grabstichels ein neuer Zeitraum der Kunst anfangen. Gegenwärtig scheint es bisweilen, daß der Grabstichel in der Kunst des Helldunkeln sich mit dem Pinsel selbst in einen Wettstreit einzulassen getraue. Die Mittel, wie der Grabstichel durch die Verschiedenheit der Behandlung, die hellen und dunkeln, strengen und sanften Localfarben ausdrückt, verdieneten wol von den Meistern der Kunst besonders entwickelt zu werden; denn der feinste Kenner oder Kunstrichter wird, durch das bloße Studieren der besten Werke, sie niemals deutlich genug entdecken.



(*) Von dem Helldunkel handeln, unter mehreren: *De Piles*, in dem *Cours de Peint.* S. 285 u. f. der Ausg. von 1736. unter der Aufschrift, *Du clair obscur, des moyens qui conduisent à*
N n 5 la

*) S. eigenthümliche Farbe.

**) S. Beleuchtung.

*) S. Hogeborns Anmerkungen S. 671.

la pratique du clair obscur, preuves de la necessité du clair obscur, demonstration de l'effet du clair obscur. — H. Tesselin, in den Sentimens des plus habiles Peintres, S. 99 bey der Ausg. des Le Mierreschen Gedichtes, La Peinture, Amst. 1770. 12. — J. v. Gool in der Nieuwen Schouburg der Nederlandische Konsthilders, Th. 1. S. 467. — Hagedorn, in der 45ten f. Betrachtungen. — S. übrigens den Art. Salzung, S. 464.

Heroiden.

(Dichtkunst.)

Ein kleines affektvolles Gedicht im Tone der Elegie und in Form eines Schreibens an eine Person, gegen welche man, ohne alle Zurückhaltung ein gerührtes Herz ausschütet. Man hat diese Dichtungsart dem Doidius zu danken, der ohne Zweifel, wegen der bewunderungswürdigen Leichtigkeit, die er hatte, jede sanfte Empfindung durch einen Strohm verschiedener Versicherungen zu schildern, auf den Einfall gekommen ist, den berühmtesten Personen aus den heroischen oder Heldenzeiten Schreiben anzudichten, die mit verlebten Klagen angefüllt sind. Die Penelope schreibt an ihren Ulyses, und giebt ihm ihr zärtliches Verlangen nach seiner Zurückkunft, ihre ängstliche Besorgniß wegen seines langen Ausbleibens, und was sie von ihren Freyern auszustehen hat, mit voller Ruhe zu erkennen.

„Es ist kein geringes Verdienst an dem Doidius, (sagt ein sehr scharfsinniger englischer Kunstsichter *)

*) Versuche über Popsens Genie und Schriften, VI. Abschnitt. Eine Uebersetzung dieser vortheilhaften Schrift ist in dem VI. Theile der Sammlung vermischter Schriften zur Verbesserung der schönen Wissenschaften und freyen Künste, die in Berlin bey Nicolai herausgekommen ist, zu finden.

daß er die schöne Methode erfunden hat, unter erdichteten Charakteren Briefe zu schreiben. Es ist eine große Verbesserung der griechischen Elegie, über welche die dramatische Natur jener Schreibart einen ungemainen Vorzug erhielt. Eigentlich ist die Elegie nichts, als ein affectvolles Selbstgespräch, worin das Herz der Betrübniß und den Klagen, davon es erfüllt ist, Luft schafft: wird dieses Gespräch aber an eine bestimmte (wir setzen hinzu, an eine aus der Geschichte bekannte und berühmte) Person gerichtet, so erhält es einen gewissen Grad der Schicklichkeit, (des Interesse,) daran es auch dem, aus beste ausgeführten Selbstgespräch in einem Trauerspiel, allzeit fehlen muß. Unsre Ungeduld bey einem drückenden Schmerz, oder bey einer Gemüthsunruhe, (auch bey einer von Zärtlichkeit herrührenden Freude,) macht es sehr natürlich, daß man sich gegen diejenigen Personen voll Affect beschweret, von denen man glaubt, daß sie uns solche Unruhen verursacht haben) oder daß man seine innige Freude, mit denen, die man liebt, zu theilen sucht. Man beweist aber hiebey vornehmlich seine scharfsinnige Beurtheilungskraft, wenn man die vorhabende Klage (oder Ausgießung der Empfindung) gerade mit einem solchen Zeitpunkt eröffnet, welcher zu den zärtlichsten Empfindungen und zu den plötzlichsten und lebhaftesten Ausbrüchen der Leidenschaft Gelegenheit giebt.“

Wir haben diese etwas lange Stelle, mit Einschaltung einiger Begriffe, hier ganz hergesetzt, weil darin der eigentliche Gesichtspunkt, aus welchem man diese Dichtungsart beurtheilen muß, sehr genau bestimmt wird. Es ist eine Hauptsache, daß der Dichter Personen wähle, die uns aus der Geschichte hinlänglich bekannt sind, und für die wir uns interessieren, und daß er sie in ganz interess-

interessante Umstände setze. Durch das erstere gewinnt er den Vortheil, daß er die wichtigsten Umstände über ihre Geschichte bloß anzeigen, und schon durch kleine Winke die Vorstellungen auf die Dinge lenken kann, die man nothwendig wissen muß, um alles recht zu fühlen; und durch das andere gewinnt er zum voraus unsre ganze Aufmerksamkeit. Es ist unstreitig eine der vergnügtesten und anmuthsvollsten Gemüthsbeschäftigungen, sich bekannte und interessante Personen in Umständen vorzustellen, die das Innerste ihres Herzens durch mancherley Vorstellungen aufzubrechen. Und welche Gelegenheit, uns Empfindung zu lehren, und die Bewegungen unsers eigenen Herzens zu lenken und zu berichtigen, könnte besser seyn, als die diese Dichtungsart anbietet? Sie ist nicht nur einer ungemein viel größern Mannigfaltigkeit, sondern auch einer sehr viel vollkommenern Bearbeitung fähig, als der Erstfunder darin angebracht hat. Die Heroïden des Ovidius sind bloß verliebt, und zu sehr in einerley Ton und Charakter, und er hat, nach seiner gewöhnlichen Art, auch da zu viel gespielt. Unter den Neuern haben die Engländer diese Dichtungsart wieder aufgebracht, und Pope hat in seiner Heroïde, *Heloise an Abelard*, ein so vollkommenes und so reizendes Muster dieser Gattung gegeben, daß es einen allgemeinen Geschnat an solchen Gedichten hätte hervorbringen sollen.

Seit kurzem haben sich einige französische Dichter so sehr in diese Dichtungsart verliebt, daß man bereits eine große Menge französischer Heroïden sieht, und leicht vorauszusehen ist, daß in kurzem ein Mißbrauch davon werde gemacht werden. Die Deutschen scheinet diese Gattung weniger gerührt zu haben; wir haben nur einige schwülstige Versuche hier-

in *). Doch kann man einigermaßen Wielands Briefe der Verstorbenen hieher rechnen. Also ist hier noch Ruhm zu erwerben.

Ein (sehr sächziger) Versuch findet sich in den *Melanges litteraires* . . . par Mr. de la Harpe, Par. 1765. 12. S. 67. und auch in den Samml. seiner Werke, Par. 1779 u. f. 8. 6 B. — Deratgedenkt, in seiner *Apologie del'Heroïde*, Oeuvr. Par. 1769. 12. B. 1. S. 95. einer *Lettre à Mr. D. (Diderot)* die sich vor der *Lettre d'Ovide à Julie des Pezay*, Par. 1767. 8. und jetzt im 1ten Th. der Oeuvr. de Pezay, S. 75 u. f. Liège 1791. 12. findet, worin diese Dichtart sehr scharf geprüft, und tief herabgesetzt worden ist, und wogegen er sie nicht eben glücklich vertheidigt. — Auch hat er, ebend. S. 75. in einem Briefe an eine Dame noch etwas über die Theorie dieser Dichtart gesagt. — In der 3ten Samml. der Fragmente über die neuere deutsche Litteratur S. 240. Num. kommt etwas darüber vor, das mit N. Bibl. der schönen Wiss. B. 5. S. 123 zu vergleichen ist. — In den Briefen zur Bildung des Geschmacks handelt im 3ten Theile der 14te (in der neuen Auflage der 16te) Brief von der Natur und Geschichte der Heroïde. — In Hrn. Eschenburgs Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaft. S. 200. der Ausg. von 1789. —

Gedichte dieser Art sind geschrieben worden, unter den Römern, von P. Ovidius Naso (*Heroides*, 21 an der Zahl, obgleich, höchst wahrscheinlich, nicht alle von ihm, in seinen Werken, deren beste Ausgaben, Rom. 1471. f. 2 B. (Ed. pr.) Vic. 1480. f. 2 B. Ven. apd. Ald. 1503. 8. 3 Th. Lugd. B. 1629. 12. 3 B. C. not. Dan. Heinf. Amstel. 1661. 12. 3 B. Ultraj. 1713. 12. 3 B. Cur. Burmanni. Amstel. 1727. 4. 4 B. Lond. Brindl. 1745. 16. 5 B. erschnen sind, und von welchen und den übrigen

*) Hofmannswalhaus Heldenbriefe.

gen sich mehrere Nachrichten in Fabricii Bibl. Lat. Lib. 1. c. XV. B. 1. S. 437 finden. Auch sind die Heroiden öfterer einzeln, als zuerst Ven. 1481. f. zuletzt von J. F. Heusinger, Verschw. 1786. 8. herausgegeben worden. Uebersetzt sind sie, in das Italienische, 1) von Dom. Monticelli († 1366) Vrese. 1491. 4. in Octaven, 2) von einem Ungen. f. l. et a. 4. in Prosa, 3) von C. Glogianni, Ven. 1532. 8. in Prosa, 4) von Remigio Fiorentino, Ven. 1555. 8. Par. 1762. 4. in reimfr. Verse. 5) von Camillo Camilli, Veri. 1587. 12. in Verginen, 6) von M. Nat. Valderar, Ven. 1604. 12. in Octaven, 7) von Angel. Rodolfini, Macer. 1682. 12. in Veri. 8) von Giul. Bussi, Wit. 1703 und 1711. 12. 2 Th. in Veri. 9) von Ces. Grassoni, Mod. 1751. 8. 10) Von M. Aurel. Soranzo, Ven. 1757. 8. aber nur zwölf, und in so genannte Martellianische Verse. In das Spanische; mit den sammtl. Werken des Dichters, von Diego Suarez de Figueroa, Mad. 1727/1738. 4. 12 B. in Prosa. In das Portugiesische; von Mich. Cauto Guerreiro, Lisb. 1789. 8. In das Französische: Ausser den Uebersetzungen derselben in den sammtl. Werken des Dichters, als von Marcellus, Par. 1660. 8. und von Martignac Lyon 1697. 12. einzeln von Octavie de St. Gelais, in zehn syllbischen Versen, Par. (1510.) 4. 1544. 16. Von Ch. Fontaine, Lyon 1552. 16. aber nur zehn; von Desmiers, bey f. Lettres amoureuses, Par. 1612. 8. in Prosa; von verschiedenen zusammen, als Perron, des Portes, de la Brosse, u. a. m. Par. 1616. 8. in Prosa; von Gasp. Bachet de Meziriac, Bourg 1626. 8. Haag 1706. 8. 2 Bde. aber nur sieben, und sehr frey, in sehr schlechte Verse.) Von Ch. Corneille, bey f. Pieces choisies d'Ovide, Rouen 1617. 12. aber nur sieben; von Jean Barin, sechs bey f. Eleg. amour. d'Ovide, Par. 1676. 12. in Versen; von Bellegarde, P. 1701. 8. nur zehn; von Helmr. Richter, Par. 1723. 12. aber nur acht, in Versen; von Maria Johanna Heritier, Par. 1732. 12. (sechzehn in

Versen, und fünf in Prosa.) Auch sind einzelne davon noch von verschiedenen Verf. übersetzt, oder nachgeahmt worden. In das Englische: von Th. Turberville, Lond. 1567. 4. (sechs in reimfreyen Versen: die übrigen in vierzeiligen Stangen) Von W. S. Lond. 1626. 8. Von G. Sande 1632. 8. Von Fr. Quarles, 1673. 8. Von G. Barret, Lond. 1725. 8. 1759. 12. Von J. Ewen, Lond. 1787. 8. (sehr mitleidmässig.) In das Deutsche: von Casp. Abel, Quedl. und Aschersl. 1704. 1722. 8. 12 Th. Von P. Benj. Naßgott, Grest. 1779. 8. Von W. * * Lüneb. 1787. 8. 2 Th. Travestirt, Leipz. 1789. 8. In dem 3ten Th. der Briefe zur Bildung des Geschmacks finden sich einzelne Stellen, und einzelne ganze Heroiden in dem Journal für Freunde der Religion und Litteratur und a. a. O. m. übersetzt. — —

Erläuterungsschriften: Ausser den Anmerkungen verschiedener lateinischer Herausgeber, als des Merula, Calderini, u. a. m. hat Meziriac seiner Uebersetzung einen weitläufigen Commentar beygefügt, nach welchem so gar der Titel der zweyten Ausgabe vom J. 1616 gemacht worden ist. — —

Heroiden von neuern lateinischen Dichtern: In den Gedichten des Cobarnus Hesus, Wald. Cabiliavius u. a. m. finden sich einige Gedichte dieser Art; und Franc. Dini fügte seiner Ausg. der Ovidischen Heroiden, Ven. 1704. 8. Anworten bey, und in Nic. Helmsins Ged. findet sich ein Brief vom Aeneas an die Dido. — —

Heroiden in italienischer Sprache: Die gewöhnliche Versart derselben sind, wie bey der Elegie, die Verginen; es sind deren, indessen, auch in andern Versarten, vorhanden, und geschrieben haben deren: Car. Cavalcabo († 1406. Es sind deren zwey, welche erst in neuern Zeiten, in der Cremona literata, Par. 1702. f. und in den Comp. poet. . . rac. da Lod. Bergalli, Ven. 1726. 12. 3 B. gedruckt worden sind.) — Luca Pulci (Epistole, Fir. 1481. 4. Ob indessen diese, so wie die vorhergehenden, als

als eigentliche Heroïden anzusehen sind, weiß ich nicht, da ich beide nie gesehen.) — Marco Filippi (Epist. eroiche . . . Ven. 1584. 8. in Octaven.) — Franc. della Valle (Lettere delle Dame e degli Eroi, Mil. 1626. 12.) — Ant. Bruni († 1635. Epist. eroiche, Mil. 1627. 12. Rom. 1634. 12.) Quadrio sagt, daß sie sehr gut, und mit vieler Delicateſſe geschrieben wären. Nachr. von dem Verf. giebt Crescimbeni in f. Storia della Poesia, Bd. 2. S. 492. Ausf. von 1731.) — Pier. Michiele (Epistole amoroſe. . . Ven. 1632. 1655. 12.) — Giov. Bat. Bertanni (Epist. amoroſe istoriate, Pad. 1645. 12.) — Lov. Crasso (Epist. eroiche . . . Ven. 1655. 12. colle annot. di Genarte da Scio, d. h. Angel. Aprosio, Ven. 1667. 12.) — Giuf. Urabe (Epist. eroiche, gedr. um J. 1656.) — — Uebrigens handeln von der Heroïde der Italiener überhaupt, Crescimbeni, in f. Stor. della volgar Poesia, Bd. 1. S. 249. Ausg. v. 1731. und Quadrio in f. Stor. e Rag. Vol. 2. S. 624.

Heroïden in französische Sprache; Das älteste Gedicht in dieser Sprache, welches sich allenfalls hieher rechnen läßt, sind die Cent Histoires de Troyes, ou l'Epitre d'Othea, Deesse de Prudence, à l'Esprit chevalereux d'Hector de Troye . . . Par. 1522. 4. von Christine von Pisa († 1411) gänzlich moralischen Inhaltes. — Ferner die Epitre d'Hector de Troyes à Louis XII. von Jean d'Aulon, welche ich aber nur aus der Epitre du Roi (Louis XII) à Hector de Troye, von Jean le Maire, gedruckt in dessen Triumphe de l'amant vert, (welche übrigens noch mehrere Episteln enthält) Par. 1548. 4. kenne. Der Inhalt dieser Heroïde ist übrigens ganz historisch. — Mich. d'Amboſſe (1547. Unter f. Epitres Veneriennes, Par. 1532. 8. und in f. Babilon . . . Par. (1535) 8. finden sich verschiedene, welche im Namen anderer Personen geschrieben sind, und folglich, im Ganzen, hieher gehören. Auch hat eben dieser Verf.

so genannte Contr'epistres d'Ovide, oder Antworten von den Personen, an welche die Briefe des Ovidius gerichtet sind, funfzehn an der Zahl, P. 1541. 8. 1546. 8. herausgegeben.) — Anre de la Vigne (Von der Uebers. der Heroïden des Ovid von St. Gelais Ausg. von 1544. 16. finden sich vier franz. Heroïden von ihm.) — Franc. Habert (1561. War, meines Wissens, der erste, welcher deren, mit dem Titel: Epitres Heroïdes . . . Par. 1551. 8. schrieb. Es sind sechzehn, sämmtlich sehr frommen Inhaltes. Man hat es bemerkenswerth gefunden: daß einer der vorhin angezeigten ital. enischen Dichter, Crasso, den Adam an die Eva schreiben läßt; bey dem Habert schreibt gar Gott der Vater an die Jungfrau Maria, die heil. Margaretha an ihre Amme, u. d. m. Uebrigens hat eben dieser Verfasser noch mehrere Episteln, aber in seinem eigenen Nahmen geschrieben, worunter die Epitres cupidiniques (gedruckt bey f. Combat de Cupido et de la Mort, Par. 1641. 8.) dem Inhalte nach, außerordentlich gegen die vorhergehenden absetzen. Nachr. von dem Verf. finden sich in Goujers Bibl. franc. Bd. 13. S. 8. u. f.) — Ferrand Debez (Epitres heroïques amoureuses aux Muses . . . Par. 1579. 8. Es sind deren sechs in zehnsilbigen Versen.) — Bern. de Fontenelle († 1757. In den verschiedenen Samml. f. W. zuletzt, Par. 1763. 12. 12 Bde. finden sich einige Heroïden, welche mehr von dem Witz, als von der Empfindung eingegeben worden sind.) — Ch. Pierre Colardeau († 1776. Machte durch f. Nachahmung der berühmten englischen Heroïde des Pope, die Epitre amoureuse d'Heloïse à Abeillard, Par. 1757. 12. diese Dichtart zur Mode in Frankreich, dergestalt, daß jeder, der reimen konnte, deren nun schrieb. (S. L'ami des Arts, ou lettre d'un vieux Comedien . . . Gen. 1760. 8.) In der Samml. f. W. Liege 1778. 12. 3 B. findet sie sich, nebst der Epistel der Armide an Rinaldo, im 2ten Bde, und sein Leben vor dem 3ten Bde.) — Jean

de la Harpe (Heroides nouv. Par. 1759. 12. Es sind deren vier, vom Cato an Cäsar, Hannibal an Flaminius, Mentezuma an Cortes, Sokrates an seine Freunde, welche mit noch einigen, einzeln erschienenen, sich im 2ten Bd. f. W. P. 1779. 8. 6 Bde. befinden.) — Cl. Jos. Dorat († 1780. Hat der einzeln Heroïden eilf geschrieben, wovon die ersten, Hero an Leander, Abelard an Heloise, Octavia an Antonius und Julia an Ovid im J. 1759, und die letzte, Valcour an seinen Vater im J. 1767, erschienen, und ausserdem hat er die Lettres portugaises, unter dem Titel: Lettres d'une Chanoinesse de Lisbonne à Meleour. . . Par. 1771. 12. in sehr schöne Verse gebracht. Es sind deren sechzehn. Gesammelt sind sie sämmtl. in f. W. Par. 1769. 8. 18 Bde.) — Louis Et. Mercier (Der, von ihm geschriebenen Heroïden sind eilf, wovon die erste, Hecuba an Pyrrhus im J. 1760 und die letzte, Heloise an Abelard, eine Nachahmung des Pope, Amst. 1774, gedruckt wurde. Sie sind milder im Tone eines gerührten, als aufgebrachtten Herzens abgefaßt.) — Gasp. d'Urrigne (Ariadne an Theseus, 1762. 8. Heloise an ihren Gatten, 1765. 8. Phillis an Demophaon, 1767. 8. Penelope an Ulysses, 1768. sämmtlich sehr mittelmäßig.) — Alex. Fred. Jacq. Mazouin de Pezai († 1777. Lettre d'Alcibiade à Glycere. . . suivie d'une lettre de Venus à Paris. . . P. 1764. 12. Lettre d'Ovide à Julie, 1767. 8. Lettre de Julie à Ovide, und sämmtl. in f. W. Liege 1791. 12. 2 B. Auch gehört noch, im Ganzen, die Epitre à la Maitresse que j'aurai, das schönste seiner Gedichte, hieher.) — Corard (Lettre de Cain à Mehala, 1765. 8. de Lord Velford à Mil. Ditton, 1765. 8. aus der Erzählung, Fanny, von Armand gezogen; beide schwülstig und zugleich platt.) — Hadr. Mich. Grac. Blin de St. More (Einer der besten, französischen, Heroïdendichter, und Verf. der folgenden: Lettre de Biblis à Canus, 1765. 8. Jean Calas à sa fem-

me, 1765. 8. Gabr. d'Etrées à Henry IV. 1766. 8. Sappho à Phaon, 1766. 8. La Duchesse de Valière à Louis XIV. 1773. 8. Gesammelt erschienen sie 1774. 8.) — Barth. (Lettre de l'abbé de Rancé à un Ami, Par. 1765. 8.) — Parmentier (Lettre de Caton d'Utique à César, 1766. 8. Mit dem gewöhnlichen Begriff von der Heroïde stimmt der Inhalt dieser Epistel gar nicht überein; und noch weniger die ganze Idee mit dem Charakter des Cato, welcher handeln, aber nicht schwagen, besonders nicht so viel schwagen muß, wie hier.) — Gab. Maillois (Lettre de Gabrielle de Vergy à la Comtesse Raoul, 1766. 8.) — Franc. de Neufchateau (Lettre de Charles I à son fils, 1766. 4. und in f. Poes. div. Amst. 1768. 4.) — Le Guirre (La Vestale Clodia à Titus, 1767. 8.) — Anz. Alex. Gen. Poinfinet († 1769. Gabrielle d'Etrées à Henry IV. 1767. 8.) — Duroffe (Servilie à Brutus, 1767. 8. Brutus à Servilie, 1775. 8.) — Ungen. D. Carlos à Elisabeth, 1768. 8. — St. Petavi (Zaluca à Joseph, Gen. 1769. 8.) — Ungen. Echo à Narcisse, Gen. 1769. 8. Das Gedicht ist in drey Gesänge abgetheilt. — Poujade (Regulus au Senat, 1770. 8.) — Barth. Imbert (Therese Danet à Euphemie, 1771. 8. D'une Religieuse à la Reine, 1774. 8. und in f. W. Par. 1776. 8. 6 Bde.) — Ungenannte: Le Chevalier de Sericour à son pere, 1772. 8. — Julie d'Etanges à son Amant, 1772. 8. — D'un Solitaire (dem heil. Hieronymus) à une Dame, 1772. 8. — Ponceuil (Henry de Berville à Seligny, 1775. 8.) — Cerceau (Didon à Enée, 1777. 8. sehr schlecht.) — St. Zuler (Berneval à Julie, 1777. 8.) — Maisonneuve (Adelaide de Luffan au Comte de Comminge, 1781. 8.) — Langeac (Colombe dans les fers à Ferdinand et Isabelle, Lond. 1782. 8.) — Ungen. (Lettres en vers à Emma, 1784. 8. sehr prosaisch.) — Liguore und

Laya (In ihren Essais de deux Amis, 1786. 8. finden sich drei Heroiden.)
Sammlungen: Collection des Heroides de MM. Dorat, Colardeau, Pezai, Blin de St. More etc. Amst. 1769. 12. 10 Bde. — Eine ähnliche Sammlung erschien, Liege 1769. 12. 6 Bde. — Lettres et Epitres amoureuses d'Heloïse avec les reponses d'Abcillard, Par. 1775. 8. enthalten, ausser den bekannten prosaischen Briefen von Bussy und Beauchamp, die Heroiden von Pope, Colardeau, Dorat, Goutroy, Mercier, nebst einer Nouvelle lettre d'Abcillard. —

Heroiden in englischer Sprache:
 Die ersten derselben sind, meines Wissens, von Mich. Drayton († 1631. Sie führen den Titel, Heroical Epistles und sind in f. Works, Lond. 1619. f. 1753. 8. 4 B. so wie einzeln 1737. 1788. 8. gedruckt. Die schreibenden Personen sind, größtentheils, aus der englischen Geschichte gewählt; und wenn die Darstellung im Ganzen gleich nicht vortreflich ist: so fehlt es doch darin nicht an einzeln guten Gedanken. Nachr. von dem Verf. finden sich in Cibbers Lives, Bd. 1. S. 212.) — Alex. Pope (Seine Epistle from Eloisa to Abelard ist, was Johnson, in f. Lebensbeschreibung des Pope auch immer dagegen sagen mag, eines seiner vorzüglichsten Gedichte, und eine der schönsten Heroiden überhaupt. Die Empfindungen der wärmsten, aber unglücklich fehlergeschlagenen Liebe, werden, durch ihre Vermischung mit Empfindungen der Religion, so sehr veredelt, daß wir der Theilnehmung daran uns nicht schämen dürfen; und die ganze Lage Eloisens und Abelards gestirnt zu wenig die Aussicht einer Befriedigung derselben, als daß wir uns der Theilnehmung an ihrem Gram erwehren könnten. In dem Essay on the Genius and Writings of Pope, Bd. 1. S. 310 u. f. 4te Aufl. ist das Gedicht weitläufig zergliedert. Uebersetzt ist es, in das Französische, von Goutroy, und mit einer Nachricht von Abelards Leben gedruckt worden. Deutsch findet es

sich in der Uebers. von Pops's sämmtl. Schriften, Hamb. 1760 u. f. 8. 5 Th. und in reimfr. Jamben, im 5ten Bde. des Britischen Museums, von J. J. Eschenburg, S. 345. Uebrigens hat Pope auch noch den Brief der Sappho an Phaon vom Ovidius nachgeahmt.) — Elias Fenton († 1731. Ausser einer eigentlichen Uebersetzung von der eben erwähnten Heroide des Ovidius, hat er auch noch den Phaon an die Sappho schreiben lassen, worin die Verwandlung des ersten, aus einem alten Schäfer in einen schönen Jüngling sehr gut erzählt ist. Gedruckt ist dieses Gedicht in f. Miscell. und in der Johnsonschen Samml. der Dichter) — Elisabeth Rowe († 1736. Ihre Friendship in death, Lond. 1726. 8. besteht aus zwanzig Briefen von Verstorbenen an Lebende, die, ob sie gleich in Prosa geschrieben sind, doch gewöhnlich hieher gesetzt werden. In England haben sie nur geringen Beyfall gefunden; aber desto mehr auswärts. In das Französische sind sie von Bertrand, Gen. 1740. 8. und aus dieser Sprache wieder in das Deutsche, Leipz. 1745. 8. so wie aus der Handschrift selbst, 1770. 8. übersetzt worden. Das Leben der Verfasserin findet sich im 4ten Bde. S. 326. der Cibberschen Lebensbeschreibung, und Deutsch im 1ten St. der Britischen Bibliothek, und im Nordischen Aufseher.) — Lord Hervey (Epistles in the manner of Ovid, Mynimia to Philocles, Flora to Pompey, Arisbe to Marius Junior (nach einer französischen Heroide von Fontenelle, und in vierzeiligen Stanzten) Roxana to Usbeck (nach den bekannten Lettres persannes) in dem 4ten Bd. S. 78 der Dodsleyschen Collection of Poems by several hands, Ausg. von 1758.) — John Jerningham (Yariko to Yncle ... Lond. 1766. 4. und in f. Poems 1766. 8. 1786. 8. 2 B. Abelard to Eloisa, 1792. 8. Die letzte um desto interessanter, da der Dichter dadurch Abschied von dem Publico zu nehmen scheint.) — Ungen. Julia to Pollio upon leaving her abroad, Lond. 1771. 4. Nachst dem Gedicht

dicht des Pope, die schönste englische Heroide. — The dying Negro . . . to his intended wife, L. 1774. 4. — The injured Islander, or the Influence of Art upon the happiness of Nature, L. 1779. 4. Die Drahettische Königin Oherea schreibt an Rapt. Wallis; das Gedicht gehört zu den bessern in dieser Gattung. — C. James (Petrarch to Laura, Lond. 1781. 4. sehr mittelmäßig.) — Th. Warwick (Abelard to Heloisa, L. 1784. 4. 1785. 12. Einzeln schöne Stellen.) — Ungenannter Werter to Charlotte, 1784. 4. Julia to St. Preux, 1786. 4. — Anna Francis (Charlotte to Werter, 1787. 4. und in ihren Miscell. Par. 1790. 8.) — Lady Wallace (The Ghost of Werter, in a letter to a friend, 1787. 4. Das Gedicht, so schlecht es ist, ist doch noch besser als die Begriffe der Verfasserin von der Dichtkunst.) — W. Hayley (Queen Mary to King William, bey s. Occasional Stanzas, 1788. 4.) — Ant. Pasquin (Gabriele d'Etrées to Henry IV. 1788. 4.) — Ungenannter (Abelard to Heloisa, Leonora to Tasso, Ovid to Julia, 1788. 4.) — Noch werden in dem Essay on the Genius and Writings of Pope, Bd. 1. S. 309. 4te Ausg. verschiedene handschriftliche Heroiden angeführt, von welchen ich nicht weiß, ob sie gedruckt worden sind. —

Heroiden in deutscher Sprache: Christ. Hofmann von Hofmannswaldau († 1679. Unter dem Titel: Liebesbriefe, sind in der, von Benjam. Neukirch herausgegebenen Sammlung: H. v. Hofmannsw. und anderer deutschen auserlesene überhaupt ungedruckte Gedichte, Leipz. 1695. 8. 2 Th. 1703. 8. 3 Th. Heroiden befindlich, die, dem Inhalte nach, zweydeutig, schmutzig und kindisch, und der Ausführung nach, schlecht sind.) — Dan. Casp. v. Lohensein († 1683. Auch in s. Trauer- und Lustged. Bresl. 1680. 8. und in der, nach s. Tod erschieenen Samml. Bresl. 1707. 8. finden sich Heldenbriefe, die eben so schwülstig als

platt sind.) — Margaretha Klopstock († 1758. Ihre, in Prosa geschriebenen, in ihren hinterlassenen Schriften, Hamb. 1759. 8. befindlichen zehn Briefe von Verstorbenen an Lebendige, lassen so gut, als die ähnlichen Briefe der Mde. Rowe, sich zu den Heroiden zählen.) — Mart. Wieland (Briefe der Verstorbenen an hinterlassene Freunde, Zür. 1753. 4. und in der Zürcher Samml. s. Poet. Schriften, Bd. 2. S. 137. veranlaßt durch die Briefe der Mistris Rowe.) — J. J. Dusch († 1790. Seine moralischen Briefe zur Bildung des Herzens, Leipz. 1759. 8. 2 Th. obgleich in Prosa geschrieben, gehören, im Ganzen zu den Heroiden.) — Dan. Schiebler († 1771. In s. auserlesenen Gedichten, Hamb. 1773. 8. findet sich, S. 12 ein Brief von Clemens an Theodorus; und S. 27. eine komische Heroide Glambalklitsch an Grillbrich.) — Joh. Jac. Eschenburg (Theodorus an s. Vater Clemens, Leipz. 1765. 4. und in den Schieblerischen Gedichten, S. 19.) — K. L. K. von Trauttschen (In s. Vermischten Schriften, Chemnitz 1771. 8. finden sich einige Heroiden.) —

Heroisch.

(Schöne Künste.)

Fast alle Völker stehen in der Einbildung, daß diejenigen Menschen, die sie als die Stifter ihres Staates ansehen, oder überhaupt die, deren Leben in das hohe Alterthum fällt, von höhern Leibes- und Gemüthskräften gewesen, als ihre spätere Nachkömmlinge. Darum hat jedes Volk seine Heldenzeit, wie die Griechen die ihrige gehabt haben. Wenn Homer von dem Diomedes sagt, er habe gegen den Aeneas einen Stein geschleudert, den zwey Menschen wie sie zu des Dichters Zeit waren, nicht zu tragen vermöchten *), so spricht er aus einem Wahn, der al-

*) II. 7. 303.

len Völkern gemein ist. Diese stärkere Menschen sind die Helden, und die Thaten, wozu sie ihre höhere Kräfte nöthig hatten, werden heroische Thaten genannt.

Da es dem Menschen so natürlich ist zu glauben, daß es größere Menschen gegeben habe, als sie zu seiner Zeit sind, und da er ein natürliches Wollgefallen an heroischen Thaten und an heroischer Gemüthsart hat, so müssen sich die Künstler dieses vortheilhaften Wahns bedienen, die Gemüther durch Abschilderung derselben zu erhöhen. Dieses geschieht am natürlichsten, wenn der Stoff zu dem Werk aus dem Alterthum genommen wird. Je höher man darin heraus steigen kann, je größer kann man die Menschen vorstellen, ohne unwahrscheinlich zu werden.

Die meisten Werke der griechischen Maler und Bildhauer, die meisten Trauerspiele der Griechen, waren aus den heroischen Zeiten genommen. Und es kann nicht anders als vortheilhaft seyn, wenn man die Menschen in dem Wahn bestärkt, daß es ehedem größere Menschen gegeben habe. Aber der Künstler, der einen heroischen Stoff wählet, legt sich eine große Last auf. Wenn er nicht im Stande ist seine Vorstellungen und sein ganzes Gemüth über die gewöhnliche Größe zu erheben, so thut ihm sein heroischer Stoff Schaden. Nur der darf sich in dieses Feld wagen, der mit Gewißheit empfindet, daß er sich weit über die Denkungsart seiner Zeit erheben könne. Davon kann er sich nicht überzeugen, wenn er nicht die Welt, darin er lebt, völlig kennt; wenn er nicht bey den Handlungen und Gesinnungen, die die Menschen ausfern, immer empfindet, daß sie unter dem sind, was er selbst in gleichen Umständen würde gethan oder empfunden haben. Er muß ein

Zweyter Theil.

scharfsinniger Späher der Menschen seyn; muß die wichtigsten Männer seiner Nation kennen und überschauen; er muß Gelegenheit gehabt haben die Grundsätze, wornach sie handeln, genau zu erkennen; er muß sich in ihre Seelen hineinsetzen können, um zu fühlen, was sie fühlen. Wenn er sich alsdenn getraut, sich über sie zu erheben, so mag er seine Kräfte an einem heroischen Stoff versuchen. Aber wehe dem, der ohne dieses innige sichere Gefühl seiner eigenen Größe sich einbildet, man könne die menschliche Größe durch Zusammenhäufen oder Erweitern über ihr Maaß erheben, wie man etwa körperliche Dinge größer macht. Nicht die unbegranzte Einbildungskraft, sondern die ungewöhnliche Stärke des Verstandes und Herzens, sind die Mittel sich zum heroischen Stoff zu erheben.

Das Heroische besteht aber nicht bloß in kriegerischen Thaten, oder in Ausführung kühner Unternehmungen; es giebt auch stille heroische Tugenden. Alles, wozu eine außerordentliche Stärke des Geistes, eine ungewöhnliche Kraft des Gemüths erfordert wird, ist heroisch. Der Abschied, den Noach von dem Siphonimmt, da er ihm mit heiterm Gemüthe sagt:

Geh, ich halte dich nicht, und weine nicht eitele Thränen,

Daß du im Orte schon stehst, indem ich den Sturm noch besiegle

Unbethrünt steht das Auge dir nach, wie wol das Gemüthe

Blutend den Trost überdenkt, der meinem Leben geraubt wird *).

ist nicht weniger heroisch, als der Heldenmuth einem sichern Tod ruhig entgegen zu gehen.

Sollte jemand fragen, wie das Heroische von dem Großen überhaupt unterschieden sey: so wäre vielleicht dieses die richtigste Antwort,

*) Noach. VII. Gesang.

D o

wort, daß das Große, da wo es angetroffen wird, ungewöhnlich ist, und daß das Heroische eine nicht ungewöhnliche, sondern natürliche Ausfertigung größerer Menschen sey. Man hat nämlich von dem Helden den Begriff, daß er nach seinem ganzen Charakter und nach seinen Umständen, um etliche Stufen höher stehe, als andre Menschen; darum ist das Große nichts Ungewöhnliches bey ihm; es ist seinem Maas der Kräfte angemessen. Wenn aber ein Mensch, wie andre Menschen, seine Kräfte durch außerordentliches Bestreben anstrengt, um etwas Großes zu thun, so würde dieses nur Groß und nicht Heroisch seyn.

Hexameter.

(Dichtkunst.)

Ein Vers von sechs drey- und zweysilbigen Füßen, der auch der heroische Vers genannt wird, weil die Griechen, die Erfinder desselben, ihn in ihren Heldengedichten gebraucht haben. Die lateinischen Dichter haben ihn den Griechen abgeborget, und vor nicht langer Zeit ist er auch in der deutschen Sprache mit glücklichem Erfolg versucht worden. Er verträgt zwey Arten der Füße, die Daktylen und Spondeen, an deren Stelle die Deutschen auch, was sie Trocheen nennen, gebrauchen. Beyde, und im deutschen Hexameter alle drey Arten des Fußes, können verschiedentlich abwechseln, bald kann die eine, bald die andre darin herrschen. Dadurch bekommt der Dichter eine große Freyheit, den Vers nach seiner Absicht bald eilen-der, bald langsamer zu machen, ihm bald einen hohen, bald einen gemäßigten oder gemeinen Ton zu geben. Er ist nur an das einzige Gesetz gebunden, daß der fünfte Fuß ein Daktylus und der sechste ein Spondaus sey, damit der Vers seinen Fall

am Ende habe; wiewol auch dieses Gesetz nicht ohne Ausnahme ist.

Dieser Vers hat vor allen andern wegen der Freyheit, die er dem Dichter verstatet, große Vortheile. Man ist dabey nicht an bestimmte Ruhepunkte gebunden; er nöthiget nicht zu müßigen Wörtern, weil er sich selbst nicht gleich bleiben darf; er verstatet der Rede eine große Mannigfaltigkeit des Tones, und kann majestätisch oder flüchtig seyn, einen prächtign oder nachlässign Gang annehmen. Dadurch wird er zum Heldengedicht tüchtiger, als irgend ein anderer Vers. Denn der epische Dichter muß nothwendig den Ton, nach Maasgebung seiner Materie, verschiedentlich abändern. Doch bemerkt man oft an dem deutschen Hexameter, daß er, um voll zu werden, manches unnöthige Beywort veranlaßet.

Nach dem Urtheil des Diomedes, welches das Urtheil aller Menschen ist, die Gehör haben, ist derjenige Hexameter der schönste, dessen Füße so in einander geschlungen sind, daß keiner weder mit einem Wort anfängt noch aufhört, es sey denn der erste und letzte, so wie dieser:

Oceanum interea surgens aurora
reliquit.

Virg.

Am schlechtesten ist er, wenn die Wörter die Füße machen:

Praeter caetera Romae, mene
poemata cenies
Scribere?

Hor.

Seine Länge erfordert, daß man ihm irgendwo einen kleinen Ruhepunkt oder Abschnitt gebe, den man verschiedentlich versetzt *).

Es wäre seltsam, wenn man jetzt noch untersuchen wollte, ob die deut-

sche

*) S. Abschnitt; Cäsur.

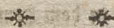
sche Sprache fähig genug sey, den griechischen Hexameter nachzuahmen, nachdem wir den Messias haben, ein Gedicht, das auch in dem Ton und Klang, mit der Ilias oder Aeneis um den Vorzug streiten kann. Daß es aber den Deutschen mehr Mühe macht, in wolflingenden Hexametern zu schreiben, als der Griechen oder der Römer nöthig gehabt hat, kann wol nicht geleugnet werden; genug, daß einige unser Dichter die Schwierigkeiten glücklich überwunden haben.

Man muß Klopstock und Kleist, die zu gleicher Zeit, und ohne daß einer von den Versuchen des andern etwas gewußt, versucht haben deutsche Hexameter zu machen, als die Erfinder derselben ansehen; denn die wenigen Versuche, die ältere Dichter darin gemacht haben, können als nicht gemacht angesehen werden *). Der Hexameter, den Kleist zu seinem Frühling gewählt hat, fängt, wie man sich in der Musik ausdrückt, im Aufschlag an. Denn er setzt dem ersten Fuß eine kurze Sylbe vor. Vermuthlich ist er bloß von ohngefähr auf diesen Einfall gekommen; denn eine genaue Uebersetzung würde ihn doch haben fühlen lassen, daß dieses den Gang des Gedichtes etwas monotonisch macht, und auch der Mannigfaltigkeit des Rhythmus, oder der Perioden, schadet.

Es ist denen, die sich einfallen lassen den deutschen Hexameter zu brauchen, sehr zu rathen, daß sie mit großer Sorgfalt dasjenige überlegen, was Klopstock in den Vorreden zu dem zweyten und dritten Theil des Messias, Kamler in seiner Uebersetzung des Vatteux, und Schlegel in seiner Abhandlung vom Reim, darüber angemerkt haben.

*) Eine kurze Geschichte des deutschen Hexameters ist in den Briefen über die neue Litteratur im ersten Theil auf der 109 u. ff. S. zu finden.

M. Varro hat nach dem Bericht des A. Gellius eine besondere Anmerkung über den Hexameter gemacht. M. Varro in *Libris disciplinarum scripsit*, observasse sese in versu hexametro, quod omnino quintus semipes verbum finiret; et quod priores quinque semipedes aequae magnam vim haberent in efficiendo versu, atque alii posteriores septem *).



Von dem Hexameter überhaupt handeln: C. J. Rost, in einem, *De versu heroici pulchritudine*, Progr. Plav. 1749. 4.) — Und von demselben, in näherer Beziehung auf die deutsche Sprache, J. W. Klopstock, in der Abhandlung: *Von der Nachahmung des griechischen Solbenmases im Deutschen*, und: *Vom deutschen Hexameter*, vor dem 2ten und 10ten Bde. f. Messias, wo, noch das Gespräch, in der Fortsetzung der Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur, Hamb. 1770. 8. S. 8. und sein Aufsatz, von der Beobachtung der Quantität im Hexameter, im D. Museum fürs J. 1778. und vom deutschen Hexameter, in den Fragmenten über Sprache und Dichtkunst, 1. S. 1. u. f. Hamb. 1779. 8. gehört. — C. W. Kamler, in f. Vatteux, Kap. 5. Abschn. 3. Bd. 1. S. 163. Ausg. v. 1774. — A. Schlegel, in f. Abhandl. von der Harmonie des Verses, und von dem Reime, bey f. Vatteux, Th. 2. S. 431. Ausg. v. 1770. —

Der Ursprung, oder der erste Gebrauch, des Hexameters wird den Göttern beigelegt. Dem Joh. Matthäus, *De rerum inventoribus* S. 13 der Ausg. von 1613. 8. oder vielmehr schon dem Josephus (*Antiq. Jud. Lib. II. c. XVI. §. 4. Oper. Bd. 1. S. 226. Ed. Oberth.*) zu Folge, soll Moses seinen Lobgesang nach dem Durchgange durchs rothe Meer, in Hexametern abgefaßt haben. Nur schade, daß wir jetzt gänzlich außer Stande

D o 2

sind,

*) A. Gell. L. XVIII. c. 15.

sind, etwas Gewisses über die Ebräischen Sylbenmaße zu bestimmen, weil, wie Lomth sagt, ne numerus quidem syllabarum, quibus singulae ejus voces constant, plerumque certo definiri potest, ac multo minus earum tempora, sive, ut vocant, quantitas, unquam investigari. — Eben nicht anders soll es sich mit dem griechischen Hexameter verhalten. Wenigstens wollte Herodot (Lib. V. c. 59.) den ältesten auf einem Dreifuß in dem Tempel des Apoll, bey Theben in Böotien, in kadmäischer oder phöniciſcher Schrift, gefunden haben, und dieser sollte schon vor den Zeiten des Trojanischen Krieges gemacht worden seyn. Und Pausanias läßt (Lib. X. c. 5. S. 809. Ed. K.) die Phemonoe, oder den Olen, die ersten, durch besondre Eingebung des Apollo, als Orakelsprüche, so wie Clemens von Alex. sie, von der Phänothea, oder Phemis (obgleich nicht in Orakelsprüchen, Strom. Lib. I. c. 16. Oper. Bd. 2. S. 101. Ed. Wirc.) machen. — In der lateinischen Sprache werden dem Ennius die ersten zugeschrieben. Doch scheint die Sache noch nicht vollkommen ausgemacht zu seyn. (S. G. E. Lessings Collectaneen zur Litteratur, Bd. 1. S. 373. f.) Uebrigens finden sich über die Geschichte des Hexameters in den ältern Sprachen, mehrere Nachrichten in Vossius Instit. poet. Lib. III. c. 3. —

In den neuern Sprachen ist er, anfänglich, verschiedentlich gebraucht, aber, in den mehresten, auch bald wieder bey Seite gelegt worden. In die italiensche suchte ihn die, zu Rom, im J. 1539 errichtete Academia della nuova Poesia einzuführen, wie man aus den, von El. Tolomei geschriebenen Versi e regole derselben R. 1539. 4. sehen kann; allein mir ist kein merkwürdiges Gedicht, welches darin geschrieben wäre, bekannt. (S. Quatridio Stor. e Rag. d'ogni poesia, Vol. I. S. 606 u. f.) — Spanische Hexameter, und sehr gute, finden sich in den Eroticas des Estevan Man. de Villegas, Mai. 1617. 4. Ob aber Villegas sie zuerst ge-

braucht, weiß ich nicht; Nachfolger scheinet er nicht gehabt zu haben; wenigstens sind mir keine Gedichte in diesem Sylbenmaße mehr vorgekommen. — In der englischen Sprache waren sie mit Ausgang des 16ten Jahrhunderts Mode. Rob. Stanphurst übersehte ums J. 1583 die ersten vier Bücher der Aeneis in Hexameter; und W. Webbe schrieb seinen Discourse of English Poetry, Lond. 1585. 4. zur Vertheidigung derselben; aber auch in dieser Sprache haben sie kein Glück gemacht. — Französische Hexameter, versuchte, so viel ich weiß, J. A. de Baif. († 1592) Wenigstens wollte er eigentliche Sylbenmaße in die französische Poesie einführen, und hat eine ganze Sammlung reimfreier Verse, welche er selbst versbaftus nannte, herausgegeben. Auch fand er einige Nachahmer; und Jacq. de la Taille de Bondaroy schrieb so gar eine Manière de faire des vers en françois, comme en grec et en latin, Par. 1573. 8. allein auch dieser Versuch blieb fruchtlos. — In der deutschen Sprache scheinen sie bereits ums J. 1552 bekannt gewesen zu seyn (S. deutsches Museum für J. 1778, Mon. December, S. 543 u. f.) Uebrigens liefern, ausser dem eben angeführten Aufsatze aus dem d. Museum, Nachrichten von der Gesch. des deutschen Hexameters, die Litteraturbr. Th. 1. S. 109 u. f. — Abhandl. über das Alter des deutschen Hexameter von Heinach, im Gothaischen Magazin, Bd. 1. S. 168. Bd. 2. St. 2. S. 987. Goth. 1776. 8. — S. auch die Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache, Lond. (Bern) 1777. 8. Th. 1. S. 212. —

Hirtengedichte.

Gedichte, deren Inhalt aus dem Charakter und dem Leben eines Hirtenvolks genommen ist. So wie alle Arten der Gedichte, die igt unter uns bloße Nachahmungen vornehmer Originale sind, aus Uebungen oder Gebräuchen älterer Völker entstanden sind; so ist es wahrscheinlich, daß

daß die ersten Hirtengebichte, nach natürlichen Liedern eines alten Hirtenvolks, durch die Kunst gebildet worden. Der Hirtenstand ist keine Erdichtung, er ist der Stand der Natur vieler Völker gewesen, und ist es auch noch jetzt. Noch sind Länder von gestirten Hirtenvölkern bewohnt, die in einer fast unumschränkten Freyheit und der Sorgen des bürgerlichen Lebens unbewußt leben; wo muntere Köpfe, vom Instinkt geleitet, ihre selbst gemachten Flöten oder Schalmeyen klingen machen, und Lieder dichten, welche von Fröhllichkeit, oder Liebe, oder Eifersucht, ihnen eingegeben werden; die mit benachbarten Hirten wettsingend singen; die bisweilen in größere Gesellschaften zu Tänzen und Wettstreiten zusammen kommen. Das müßige Leben eines solchen Hirtenvolks; sein beständiger Aufenthalt in den angenehmsten Gegenden; die lange Weile, oder ein angenehmer Hang, welcher benachbarte Hirten und Hirtinnen zusammen führt, veranlaßt natürlicher Weise die Aeußerung verschiedener Empfindungen, die nach vielen Versuchen zu Liedern werden. Ein englischer Schriftsteller stellt uns das Landvolk von Minorca als ein solches Volk vor. „Die Insulaner, sagt er, haben viel alte Gewohnheiten bis auf diesen Tag beybehalten. Also ist eine Art von poetischem Wettstreit unter den Bauern gebräuchlich. Einer singt einige, auf einen gewissen Gegenstand, der ihm gefällt, aus dem Stegreif gemachte Verse ab, und spielt dazu auf seiner Cithar. Ein andrer antwortet ihm sogleich, mit einer gleichen Anzahl ebenfalls auf der Stelle verfertigten Zeilen, und sucht ihn zu übertreffen, oder lächerlich zu machen. Und dieser Wettstreit währet, bis der Witz der beyden Fechter erschöpft ist. Man nennt sie Glossadores *).“

*) S. Clegborns Beschreibung der Insel Minorca.

Ohne Zweifel hat der glückliche Himmelsstrich, der sich über Griechenland und Italien verbreitet, ehemals ganze Völker solcher Hirten genährt, deren Spiele und Gesänge durch Ueberlieferungen bis auf die, nachher sich in Städten versammelten Völker gekommen sind. Nachdem das, was ehemals Natur gewesen, zur Kunst geworden, ahmten die Dichter auch die Lieder der Hirten nach, um die Glückseligkeit des Hirtenstandes, wenigstens in der Einbildung, zu genießen. So entstunden in dem Reiche der Künste die Hirtengebichte.

Ihr allgemeiner Charakter ist darin zu suchen, daß der Inhalt und der Vortrag mit den Sitten und dem Charakter eines glücklichen Hirtenvolks übereinstimme. Die Arten aber können vielfältig seyn, episch, dramatisch und lyrisch. Wir haben in der That in allen drey Hauptgattungen schöne Muster. Episch sind die bekannten Hirtensromane, älter und neuerer Dichter. Dramatisch der Pastor Fido, Gessners Evander und verschiedene andre Stücke der Neuern. Die satyrischen Stücke der Griechen können einigermaßen hierher gerechnet werden. Lyrisch sind die Bukolien, Idyllen und Eklogen der Alten und Neuern.

Der Dichter der Hirtenslieder versteht sich sowol für seine Person, als für seine Materie in den Hirtenstand. Daher muß seinem Gedicht, sowol in Absicht auf die Materie, als auf die Form und den Vortrag, der Charakter dieses Standes genau eingeprägt seyn. Man muß darin eine Welt erkennen, in welcher die Natur allein Geseze giebt. Durch keine bürgerliche Geseze, durch keine willkührliche Regeln des Wohlstandes eingeschränkt, überlassen die Menschen sich den Eindrücken der Natur, über welche sie wenig nachdenken. Diese Menschen kennen keine Be-

bedürfnisse, als die unmittelbaren Bedürfnisse der Natur, keine Güter, als ihre Gaben, und was zum Zeitvertreib ihres mäßigen Lebens dienet. Ihre Hauptleidenschaft ist Liebe; aber eine Liebe ohne Zwang, ohne Verstellung, und ohne platonische Veredlung. Ihre Künste sind Leibesübungen, Gesang und Tanz. Ihr Reichthum ist schönes und fruchtbares Vieh; ihre Geräthschaft ein Hirtenstab, eine Flöte und ein Bech'r. Also sind die Hirtenlieder Gemälde aus der noch ungekünstelten sittlichen Natur, und desto reizender, weil sie uns den Menschen in der lebenswürdigen Einfach einer natürlichen Sinnesart vorstellen.

Es giebt eine Gattung der Hirtenlieder, die ganz allegorisch ist. Der Dichter, der von sich selbst, von seinen Angelegenheiten, von seinem Schicksal zu sprechen hat, nimmt die Person eines Hirten an, und sucht in dem Hirtenstand die Bilder auf, die durch Aehnlichkeit dasjenige mahlen, was er ausdrücken will; so wie der Fabeldichter in der thierischen Welt die Bilder der sittlichen Handlungen sucht. Dieses giebt ihm die Bequemlichkeit, von sich selbst, von seinen Freunden, Wohlthätern, und von seinen Feinden, auf eine seine Art zu sprechen, Lob und Tadel auf eine verdeckte und darum nachdrücklichere Weise auszutheilen. Fürtreffliche Beispiele dieser Art haben wir an einigen Eklogen des Virgils, fürnehmlich an der ersten und zehnten; an den Jodillen der Frau des Houlières, die man nicht ohne innigste Nahrung lesen kann. Diese Gattung kann sich bis zum erhabensten Inhalt empor schwingen, wie wir an Pops's Messias sehen. Dieses scheint die feinste Gattung der Allegorie zu seyn.

Da einer unsrer berühmtesten und größten Dichter mit vorerlichen Jahren seine Gedanken über die Jodille

zugeschickt hat, so will ich sie mit seiner Erlaubniß hier ganz einrücken.

„Die Muse hat zu allen Zeiten die ländlichen Scenen und das kunstlose, freye und anmuthige Landleben geliebt. Vermuthlich hat eben diese glückliche Lebensart der ältesten Menschen der Poesie den Ursprung gegeben. Die schöne Natur mit allen ihren lieblichen Abwechslungen und die Freyheit, die uns in den ungestörten Genuß ihrer Gaben setzt, flossen dem Menschen eine Fröhlichkeit ein, die manchmal zu einem so hohen Grad steigt, daß sie seine ganze Seele begeistert, seine Einbildungskraft erhitze, und alle seine Gliedmaßen mit reger Munterkeit durchdringet. In diesem süßen Taumel angenehmer Empfindungen ergiebt sich unsre Stimme von sich selbst in ungelehrte Töne, die unsre Freude ausdrücken und auch auf andre eine sympathetische Wirkung thun. Dieses war ohne Zweifel der erste Ursprung des Gesanges, welcher dann bald auch die Dichtkunst hervorbrachte, die anfangs nur in kunstlosen Liedern bestand, worin die Menschen die Nüchternungen ausdrücken, welche die Natur, die Freyheit und die Liebe, die Quellen ihrer Glückseligkeit, in ihnen hervorbrachten. Der Wett-eifer mußte diese Empfindungen der Natur, schnell zu immer höhern Graden der Vollkommenheit forttreiben. Was anfangs regellose Versuche, oder vielmehr Wirkungen des Instinkts waren, wurde nach und nach zur Kunst; man fing an, über den Ausdruck der Empfindungen zu rassinken, die Gemälde der schönen Gegenstände, wovon man gerührt war, besser auszubilden, den geheimern Schönheiten derselben nachzuspühren, und die Worte auf eine wolltönende Art zusammen zu ordnen. Die aufgeweckten Köpfe, welche die Natur mit dem poetischen Geist vorzüglich begabet hatte, über-

trafen

trafen im kurzen die übrigen so weit, daß man sie für besondere göttlich begeisterte Leute hielt, denen es allein zukomme, Lieder und Gedichte zu machen, welche an Festtagen und bey allerley freudigen Anlässen gesungen werden könnten. So entstanden die Sänger und Dichter in diesem einfältigen Zeitalter, und ihre Gefänge waren die wahren ursprünglichen Idyllen, von denen nichts auf uns gekommen ist, entweder weil die Schreibkunst viel später erfunden worden, als die Sing- und Dichtkunst, oder weil die kriegerischen eiserne Zeiten, welche dieses goldne Weltalter verdrungen haben, auch diese anmuthigen Früchte desselben verderbet haben. Was wir Idyllen, heißen, sind blos Nachahmungen jener ursprünglichen Waldgefänge, welche die Natur selbst ihren Kindern eingab. Theokrit hat unter den Griechen diese nachgeahmten Idyllen zu einer großen Vollkommenheit gebracht. Er fand in seinem Zeitalter noch viele Ueberbleibsel der nicht gefabelten goldnen Zeit; die Lebensart der Landleute war freyer, glücklicher und angenehmer, als sie heut zu Tage ist. Er scheint deswegen seine reizenden Gemählde vielmehr aus der wirklichen Natur, so wie er sie vor Augen hatte, als der Schäferwelt, oder dem goldnen Alter, welches seine eigne Phantasie hätte erschaffen müssen, hergenommen zu haben; und eben deswegen sind seine Hirtten nicht so unschuldig und liebenswürdig, als sie seyn könnten. Dagegen konnte er, weil er nach einem Original zeichnete, das er vor sich hatte, eine Menge kleiner lebhafter Züge, und naiver Bindungen hineinbringen, die einem Dichter, der nur nach Phantasiebildern arbeitet, entwisken müssen. Es hat unter den neuern italienischen und französischen Dichtern viele gegeben, welche Gedichte unter dem Namen

Idyllen gemacht haben: aber entweder thun sie nichts weiter, als daß sie den Virgil copiren, der selbst größtentheils ein freyer Uebersetzer des Theokrit ist, oder sie machen ihre Hirtten zu spitzfindigen Stutzern und ihre Schäferinnen zu tief sinnigen Meisterinnen in der platonischen Liebe, oder gar zu Damos da bel Air. Pope hat bey den Engländern in vier Idyllen den Virgil nachgeahmt. Die deutsche Nation hat den ersten wahren und glücklichen Nachahmer des Theokrit aufzuweisen, der, ohne ihn auszusprechen, oder in seine Fußtapfen ängstlich einzutreten, ihm darin gleichet, daß er die schöne Einfachheit der Natur meisterlich geschildert hat. Es scheint, daß er den Theokrit, der sonst in nichts übertrouffen werden konnte, darin übertrouffen habe, daß er seine Hirtten liebenswürdiger macht. Er, Gessner, ist ein eben so glücklicher Mahler der feinsten und naivsten Empfindungen, und zärtlichsten Affekte, als der sanften und lieblichen Scenen der Natur. Sein zarter Geschnat hat ihn eine Menge kleiner Schönheiten in derselben entdecken gemacht, die seinen Gemälden alle Reize der Neuheit geben, auch wenn gleich die Gegenstände die alltäglichsten sind. Er ist wirklich in die Schäferwelt, in das goldne Alter eingebrungen; und seine Idyllen würden vielleicht ganz vollkommen seyn, wenn er die Scene derselben nach Mesopotamien oder Chaldäa versetzt, und anstatt der ungereimten Vielgötterey der Griechen, seinen Hirtten die natürliche Religion, mit einigem unschuldigen Aberglauben vermischet, gegeben hätte.

Ein Idyllendichter muß vielmehr durch die Natur und durch solche Muster als durch besondere Regeln gebildet werden. Er muß freylich die Natur dieser Art von Gedichten, so wie sie oben von uns angegeben

worden, kennen; aber es wird ihm nichts helfen, wenn er schon weiß, daß Idyllen Gemälde aus der unverdorbenen Natur sind, daß die Sitten und Empfindungen der Hirten von allem gereinigt seyn müssen, was bey polizierten Völkern unter den Namen der Gebräuche, des Wolstandes, der Politesse und dergleichen, die freyen Wirkungen der Natur hindert; daß sie von unsern chimärischen Gütern nur keine Ideen haben müssen; daß sie nichts davon wissen, sich der zärtlichen Empfindungen zu schämen, wodurch der Schöpfer die Menschen unter einander aufs engste zu verbinden gesucht hat; mit einem Wort, daß sich in ihren Empfindungen, Sitten, Gewohnheiten und in ihrer ganzen Lebensart die nackte Natur ohne alle Kunst, Verstellung, Zwang oder andre Verderbniß zeigen muß: wenn er schon alle diese Regeln weiß, so wird er doch unfähig bleiben, seine Vorgänger nur zu erreichen, geschweige dann zu übertreffen, wenn ihn nicht sein eigener ungekünstelter Charakter, und ein unverdorbnener Geschmak und eine besondere Zärtlichkeit der Empfindung die Anlage zu den Gemälden, die er schildern soll, in sich selbst finden lassen.“

Diese Dichtungsart übertrifft alle andern an angenehmen und sanften Gegenständen. Was in der leblosen, in der thierischen und sittlichen Natur den meisten Reiz hat, ist gerade der Gegenstand der Hirtendichter. Wer glückliche Länder kennt, wo ein sanftes Klima und eine Mannigfaltigkeit von abwechselnden Gegenden, alle Reize der Natur in vollem Reichthum verbreiten; wo ein freyes, durch unnatürliche Gesetze nicht verdorbenes Volk, das blos die wenigen Bedürfnisse der Natur kennt, zersireut, ein harmloses und unschuldiges Leben führet; der weiß, was für Erquickung die Seele genießt,

wenn man von Zeit zu Zeit das, durch so manchen Zwang mühsam gewordene, Leben der bürgerlichen Welt verlassen, und einige Tage unter solchen Schülern der Natur, wie Haller sie nennt, zubringen kann. In solche Gegenden und unter ein solches Volk versetzt uns der Hirtendichter; dadurch verschafft er uns viel selige Stunden des sanftesten und unschuldigsten Vergnügens; er lehret uns Gemüther kennen, und macht uns mit Sitten bekannt, die uns den Menschen in der lebenswürdigen Einsalt der Natur zeigen. Da lernt man fühlen, wie wenig zum glücklichen Leben nöthig ist. Was Rousseau mit seiner bezaubernden Beredsamkeit nicht ausrichten konnte, die Welt zu überzeugen, daß der Mensch durch übelangedachte, unnatürliche Gesetze, lasterhaft und unglücklich werde, das kann der Hirtendichter uns empfinden lassen.

Aber ist es nicht eine Grausamkeit, die Menschen eine Lebensart und eine Glückseligkeit, die sie unwiederbringlich verloren haben, wieder kennen zu lehren? Nein. Der Unglückliche hält es nicht für ein Unglück, wenigstens angenehme Träume zu haben. Und dann ist das Urtheil der Verdammniß vielleicht noch nicht so unwiderruflich, wenigstens nicht über alle einzelne Menschen ausgesprochen. Vielleicht daß auch die sanften Einbrüche der Hirtendichtung überhaupt manches nur durch Vorurtheile verwilderte Gemüth wieder zu besänftigen vermögen.

Es gehört aber sehr viel dazu, in dieser Dichtungsart glücklich zu seyn. Man muß nicht nur, wie Theokrit oder Hesiod, in einem mit allen Schönheiten der Natur geschmückten Lande leben, und ein glückliches Volk kennen; man muß eine Seele haben, die die harte Schale, den Schorf der bürgerlichen Vorurtheile, abgeworfen hat, und die Natur in ihrer ein-

einfachen Schönheit zu empfinden weiß; man muß ein feines zärtliches Gefühl haben, um schon da gerührt zu werden, wo gröbere, oder schon verhärtete Seelen, die nur erschütternde Eindrücke fühlen, nichts empfinden. Man muß ein an liebliche Töne gewöhntes Ohr haben, das in den Liedern den leichten und sanften Ton der Schäferflöte zu treffen wisse.

Es ist wahrscheinlich, daß die Hirtenlieder die erste Frucht des poetischen Genies gewesen sind. Jedes glückliche und empfindsame Hirtenvolk mag dergleichen Liebedichter unter sich gehabt haben: aber Sicilien ist allem Ansehen nach das Land, in welchem die rohen Hirtenlieder zuerst durch Geschmat und Kunst zur Vollkommenheit gekommen sind. Die meisten griechischen Idyllendichter, deren Namen oder Lieder auf uns gekommen sind, waren Einwohner dieser ehemals so glücklichen Insel; darum schreibt Virgil diese Dichtungsart dem sicilianischen Musen zu:

Sicelides Musae paulo majora canamus *).

Theokritus aus Syracusa steht unter den Dichtern dieser Gattung oben an; wie Homer unter den epischen. Seine Idyllen sind von unnachahmlicher Annuthigkeit; und bey dem Lesen derselben finden wir uns in das glücklichste Klima, in die reizendsten Gegenden des Erdbodens und unter ein Volk versetzt, dessen lebenswürdige Einfalt und sorgenloses Leben den Wunsch erweckt, unter ihm zu wohnen. Selbst Virgil, der so empfindsame und so annuthsvolle Dichter, ist in einer großen Entfernung hinter ihm zurückgeblieben. Aber noch sehr weit hinter Virgil bleiben die meisten Neuern *). Unser Gef.

ner übertrifft diese, so wie Theokrit die Alten übertroffen hat.



Von theoretisch-historischen Schriften über das Hirtengeicht sind mir bekannt, in lateinischer Sprache: Diss. de Carmino pastoralis, von Rene Rapin, bey f. lat. Eclogen, Par. 1759. 4. — Das 7te und 8te Kap. des 3ten B. in des J. Ant. Viperani 3 Büchern von der Poetik, S. 140 u. f. Antw. 1579. 8. — Das 4te Kap. in Scaligers Poetik, S. 15. Ausg. von 1581. 8. — Das 8te Kap. des 3ten B. der Instit. poeticar. des Ger. J. Vossius, S. 159. Amst. 1696. f. Op. T. III. u. a. m. — De carmine bucolico, von Hrn. Heyne, bey seinem Virgil, im 1ten Bd. —

In italienischer Sprache: l'Alessandro, ovvero della Pastorale, ein Gespräch von Lud. Zuccolo, Ven. 1613. 8. und in f. Dialoghi, Per. 1615. 8. Ven. 1625. 4. — Disc. intorno alla Pastorale, von Gabr. Zinano, bey f. Maraviglie d'amore, Ven. 1627. 12. — Ein Brief, in dem 1ten B. der Briefe des Angiolo Grillo. — Das 18te Progin. des 3ten B. von Udeno Niselli. — Fav. Quadro, S. 349. des 2ten Buches des 2 Bandes seiner Stor. e ragione d'ogni poesia dell' Ecloga — ein Abschnitt in des Vissio Introduzione alla volgar Poesia, S. 246. Rom 1777. 16. — und a. m. —

In französischer Sprache: Lettre de Mr. Fres. Ogier à Mr. Lenquesiz sur la première élogue de Mr. Segrais, 1655. und die Antwort des Segrais darauf, so wie reflex. sur l'Eclogue von ebend. unter andern, in der Ausg. seiner Eclogen, Par. 1733. 8. — Discours sur poeme bucolique où il est traité de l'Eclogue, de l'Idyle et de la Bergerie, par Guil. Colletet, Par. 1657. 12. — De l'origine et des caractères du poeme

Do 5

critischen Briefen, die 1749 in Zürich herausgekommen, in dem XXXVI und einigen folgenden Briefen.

*) Buccol. IV. 1.

**) Man sehe einige Vergleichenungen zwischen Alten und Neuern in den neuen

poeme bucolique; par Hil. Bern. de Requeleyne, Sgr. de Longepierre, in der Verrede vor seinen, und den aus dem Griech. übersetzten *Idyllen des Bion* und *Mosch.* 6. Par. 1686. 12. Lyon 1697. — Discours sur la nature de l'Eclogue, par Bern. de Fontenelle, P. 1688. 12. und nachher in seinen Werken; deutsch, in der Gottschedschen Uebers. seiner anseerlesenen Schriften, S. 575. Leipz. 1760. 8. (Mancherley Widerlegungen desselben werden in der Folge vorkommen.) — Discours sur la poesie pastorale, ou de l'Idylle et de l'Eclogue, par Ch. Cl. Genest ... Par. 1707. 12. auch bey den Reflex de Mr. de Fenelon sur la Rhetor. et la Poet. Amst. 1717. 12. Deutsch im 2ten B. S. 179 v. f. der Samml. verm. Schriften zur Beforderung der sch. Wiss. und der fr. Litterat. Berl. 1760. 8. — Diss. sur l'Eclogue, par Cl. Fraguier ... in dem 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. — Remarques sur la Poesie pastorale, et sur les bergers de l'Eclogue, von Dubos, der 2te Abschn. im 1ten Th. f. Reflex, crit. S. 165 der Dresdner Ausg. — Disc. sur l'Eclogue, von Heint. Richer, bey f. Uebers. einiger Ged. des Ovidius, Par. 1723. 12. — Disc. crit. sur la Poesie pastor. von Baillant, vor f. Uebers. der Hirtenged. des Virgil, P. 1724. 12. — Reflex. sur l'Elog. von P. Charl. Moy, in f. Oeuvr. div. Par. 1727. 8. — Disc. sur les regles de l'Eclogue, in den Oeuvr. melées des J. B. Louis de la Roche, P. 1732. 12. (Er erklärt das Hirtengedicht als le langage ou l'entretien de personnes degagées de soin et d'inquiétudes, qui réfléchissent sur les evenemens passés ou présens; qui par des termes naturels et sans fard, expriment plutôt les sentimens de leur coeur, que les subtilités de leur esprit, et dont l'éloquence est toujours sublime, quand elle est soutenue par des expressions noblement simples et simplement nobles.) — Reflex. sur l'Eclogue, von Remond de St. Mard, in f. Reflex. sur la Poésie

.. Haye 1734. 12. und im 4ten Th. f. W. S. 75. Amst. 1740. 12. (Diese Reflex. veranlaßten eine, in der Bibl. franc. Bd. XX. Art. 8. Amst. 1735. 12. abgedruckte Lettre, worin dem Verf. es, als ein großes Verdienst angerechnet wird, daß er die Fontenellischen Hirtengedichte so scharf beurtheilt hat. Auch ist seine ganze Schrift im Grunde nicht viel mehr, als eine scharfe und glückliche Kritik dieser Hirtengedichte.) — Disc. sur les Pastorales, von Desfontaines, vor f. Uebers. der Eklog. des Virgil, P. 1743. 8. — Disc. sur l'Elogue, von Houdard de la Motte, vor f. Eglog. im 3ten Bd. f. W. S. 231 u. f. — Varteux, im 1ten Bd. f. Einleitung, S. 362 d. Uebers. Ausg. von 1774. — Joannet, im 3ten Kap. des 3ten Bd. S. 32. der Elem. de Poésie franc. Par. 1752. 8. — Marmontel, im 18ten Kap. f. Poet. franc. Bd. 2. S. 483. Ausg. v. 1763. — Essai sur les Poesies bucoliques, von Chabanon, vor f. Uebers. des Theokrit, Par. 1776. 12. (handelt zwar vorzüglich nur vom Theokrit, enthält aber auch mancherley über die Theorie dieser Dichtart.) — Domairon, im 2ten Kap. des zweyten Bds. f. Princ. des belles lettres, S. 61. Par. 1785. 12. — Memoire sur l'Eglogne (die französische nämlich) anc. et moderne, von Berenger, in dem 22ten Briefe f. Soirées provinc. Bd. 1. S. 309. Par. 1786. 12. 3 B. worin der Verf. zu erweitern sucht, daß die Franzosen keine wirklichen Hirtengedichte haben, noch haben können. — Essai sur la Pastorale, von Florian, vor f. Estelle, Par. 1788. 12. welchem zu Folge nur in dem Schäferromane noch Wahrheit und Interesse möglich ist. — u. a. m. —

In englischer Sprache: Was Pope meint davon sagt, ist, wie Alles, aus andern abgeschrieben. — Vor Drydens Uebers. der Virgilischen Eklogen findet sich eine, von Walfs geschriebene Verrede, with a short defence of Virgil, against some of the reflex. of M. Fontenelle, worin allgemeine Bemerkungen über das Hirtengedichte vorkommen. — A Discourse

course on Pastoral Poetry, von Hope, vor f. Hirtengeb. in Lemons Miscell. Lond. 1707. 8. und im 1ten Bd. f. Werke: franz. von And. Rob. Perelle, in dem Nouv. Merc. Febr. 1719. — Drey Auff. in dem Guardian, N. 28. 30. 32. (N. 22. 23. und 27 in der franz. Uebers.) — Essays upon Pastoral, L. 1730. 8. (Ist aber schon die 3te Ausg. bey welcher sich auch drey Schäfergedichte befinden, die, so wie die Abhandl. selbst, ein Muster im Nichtsagen sind.) — Trapp, in der 46ten f. Lectures, N. 172. Lond. 1742. 8. — Warton, vor f. Uebers. der Eklogen des Virgil, Lond. 1753. 8. — Newberry, in dem 11ten Kap. des ersten Bandes f. Poetry on a new plan, Lond. 1762. 8. — Ein Auff. in den Essays on various subjects of Taste, Lond. 1780. 12. — Blair, in der 39ten f. Lectur. Bd. 2. S. 355. Quartausg. — Essay on the pastoral Novel, von Robinson, vor f. Uebers. von Florians Galatee, L. 1786. 12. — Auch finden sich in Hurds Commentar über die Dichtkunst des Horaz, S. 190 b. U. seine Bemerkungen über die Eigenheiten und Geschichte des Hirtengedichtes überhaupt. —

In deutscher Sprache: Bodmer war auch hier der Erste, der da fühlte, was Poesie im Hirtengedichte ist. Sein Aufsatz, „Vom Natürlichen in Schäfergedichten von Misus, einem Schäfer in den Rohlgärten.“ Zürich 1746. 8. (2te Aufl.) ist zwar nicht sowohl Lehre, als Satire auf die Albernheiten und das niedrige, unedle Geschmäck der Gottschedianer, welche durch das, was dieser im 3ten Kap. des 2ten Theils seiner Dichtkunst S. 480 der 2ten Auflage von dieser Dichtart gesagt, und durch die Muster, die er ihnen vorgelegt hatte, zu jeder Ungereimtheit waren berechtigt worden; allein er zeigte dann doch diese Ungereimtheiten zu anschaulich, um daß sie nicht, als solche, hätten erkannt werden müssen. — Ähnliche Absichten hat das „Schreiben der Phyllis an den Verfaßter der mitleidigen Schäferin,“ und „das Antwortschreiben des Verfassers“...

in den Neuen Beiträgen zum Vergnügen des Verstandes und Wises (S. 330 u. f. der neuen Aufl.) — Zwar finden sich schon im 1ten B. der Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des Geschmacks, Halle 1743. 8. „Gedanken über die Verbesserung der Schäferpoesie;“ aber diese Gedanken sind nicht weit her. — Von dem eigentlichen Gegenstande der Schäferpoesie, eine Abhandlung von J. A. Schlegel, bey f. Vatteur (S. 345 der 3ten Aufl.) vergl. mit dem 85ten und 86ten der Litteraturbr. (Th. 5. S. 113 u. f.) und S. 349 u. f. der Fragmente über die neue deutsche Litteratur. — Abhandlung vom Schäfergedichte von Jos. Greph. von Pentler, Augsb. 1767. 12. — Ueber das Schäferged. ein Auff. im 5ten Bd. der Iris, Düsseldorf. 1776. 8. — Das 9te Hauptst. in Hrn. Eberhards Theorie der sch. Wiss. S. 238 handelt von der Schäferpoesie. — Vom Schäfergedichte wird in H. Eschenburgs Entwurf einer Theorie und Litteratur der sch. Wiss. S. 96. gehandelt. — Von der Idylle, das 3te Hauptst. S. 25 in H. Engels Anfangsgr. einer Theorie der verschiedenen Dichtungsarten. — Vom Schäfergedicht, das 20te Kap. in C. Meiners Grundriß der sch. Wissensch. S. 288. Auch soll noch, von Jos. Burkhart eine Abhandl. vom Schäfergedichte, vom J. 1770 vorhanden seyn, welche ich aber nicht näher nachzuweisen weiß. —

Von der Geschichte des Hirtengedichtes handeln besonders; einige kurze Auff. von griechischen Grammat. als *περ τοῦ τοῦ καὶ τῶς εὐρέτη τὰ βουκολικά, περ διαφορῶν τῶν βουκολικῶν*, u. d. m. gewöhnlich vor den Ausg. des Theokrit befindlich. — Der Grammat. Diomedes, in der Ausg. des Putsch, S. 481. — Dei Poeti Siciliani, Lib. 1. di D. Giov. Ventimiglia ... nel quale si tratta de' Poeti bucolici, e dell' origine e progresso della poesia nell' isola di Sicilia, Nap. 1663. 4. — Disc. sur les anciens Poetes bucoliques de Sicile ... par Alex. Goullay de Bois Robert, im 5ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. —

Hist.

Hist. du Berger Daphnis (welcher, dem Diod. Sicul. Lib. IV. Bd. 1. S. 283. Ed. Rhod. zu Folge, der Urheber dieser Dichtart seyn soll) von ebend. Ebend. — Hist. du Berger Daphnis, von Jacq. Hardion, ebend. im 6ten Bde. — De poesi bucolica Graecor. von Th. Warton, vorl. Ausg. des Theokrit, Oxon. 1770. 4. — Vor den Poesies pastor. de Mr. Leonard, Gen. 1771. 8. findet sich eine kurze, sehr flüchtig geschriebene, Geschichte des Hirtengebichtes. — Versuch über das Bukolische Gedicht, vor der Arethusa, Berl. 1789. 4. vergl. mit der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 40. S. 279 u. f. —

Hirtengebichte überhaupt sind geschrieben worden, bey den Griechen, von Theokrit (um J. 370.) Der auf uns gekommenen Gedichte von ihm, welche in Erzählungen, Gesprächen, Liedern u. d. m. bestehen, sind 30, wovon aber nur der kleinste Theil, der Zahl nach, eigentlich hieher gehört, und die jetzt, sämmtlich wohl nur deswegen, gewöhnlich, Hirtengebichte heißen, weil sie, von den Grammatikern, entweder, wegen ihres vermischten Inhaltes, oder wegen ihres geringen Stoffes und Umfangs, Idyllen (Ἰδύλλια, Versuche in Gedichten) genannt wurden, und wir, weil die, in den wichtigsten, dargestellten Personen Hirten oder Schäfer sind, eben dadurch, mit dem Wort Idylle, den Begriff von Hirtengebicht zu verbinden gelernt haben. Gedruckt sind diese Gedichte, zuerst, Marb. 1483 aber nur 18 derselben. (S. in der Varronischen Ausg. Sanctamandi Iudic. de Edit. Theocr. Ald. Bd. 1. S. 57, und die Vorrede des Walfenaer zur Ausg.) Ferner, mit mehrern griech. Gedichten, Ven. 1495. apd. Ald. f. aber auch nicht vollständig. Sämmtlich erschienen sie in der Ausg. des Zach. Callergius, Rom 1516. 8. gr. und darauf, unter mehrern Ausgaben, Par. 1561. 4. gr. Ebend. mit den Poet. pr. 1566. f. gr. Ebend. 1579. 12. gr. und lat. Oxon. 1699. 8. gr. und lat. Lond. 1739. 8. gr. und lat. Vien. 1765. 4. 2 B. von Reiske, gr. und lat.

Oxon. 1770. 4. 2 B. von Th. Warton, gr. und lat. zu welcher Ausgabe J. Coup. Curae posterior. Lond. 1771. 4. drucken ließ; Parma 1780. 4. 2 B. gr. und lat. von Pellesio; Lips. 1780. 8. von Harles; in Brunks Analect. Bd. 3. S. 263. und Goth. 1782. 1789. 8. von Stroth. Auch hat Walfenaer noch Decem Eid. (1. 2. 3. 4. 6. 7. 9. 11. 18. 20.) Lugd. B. 1763. 8. heraus gegeben. Uebersetzt sind in das Italiensche, von Ant. Mar. Salvini, Ven. 1718. 12. und mit Anm. von Regnier Desmarais, Vrezzo 1754. 8. Von Dom. Regolotti, Tur. 1729. 8. beyde Mahle in rehmfreye Verse. Von Buchetti, Neol. 1784. 8. Auch hat ihn der Italiener Zambona noch besonders, lateinisch übersetzt, nebst dem Dion und Moschus, herausgegeben. — In das Spanische, nur die 6te Idylle, von Villegas, im 2ten Th. f. Eroticas, Nag. 1617. 4. und im 2ten Bd. S. 122 des Parn. Espagn. In das Französische: Ausser der Uebersetzung einzelner, wovon ich hier nur die Uebers. der 4ten, von J. Hardion, im 4ten Bb. der Mem. de l'Acad. des Inscrip. anführen will, weil sie Bemerkungen über den Dichter enthält, von Hil. Bern. de Requelepyne Bar. de Longepierre, Par. 1688. 12. aber nur fünfzehn, und in schlechten Versen; von Chabanon, Par. 1776. 8. sämmtlich, in Prosa, und mit metrischen Nachahmungen einiger; von einem Ungen. (Montenet de Clairfond) einige derselben, bey dem Anacreon, Sappho u. s. w. Par. 1779. 4. Von Gin 1788. 8. Von Jail 1792. 8. mit einem Disc. preliminar. In das Englische: Ausser den Uebers. einzelner, von Dryden, in f. Miscell. u. a. m. von Creech, L. 1684. 8. 1713. 12. Von Franc. Sawkes, L. 1767. 8. in schönen Versen, aber ein wenig modernisirt; von Rich. Polwhele, 1786. 4. In das Deutsche: Von E. L. Lieberkühn, mit dem Dion und Moschus zus. Berl. 1757. 8. in schlechten Hexametern, mit einer eben so schlechten Einleitung von diesen drey Dichtern, und von dem Gegenstande, der Schreibart, dem Enlben-

Sylbenmaß der Idylle; von J. G. S. Schwabe, Jena 1769. 8. acht derselben, und in Prosa; von Friedr. Grillo, Halberst. 1771. 12. zwanzig derselben, in Prosa; von A. A. Müttner, Diet. 1772. 8. Altenb. 1784. 8. sämmtlich, in Prosa. In der Arethusa, oder die Bukolischen Dichter des Alterthums, Berl. 1789. 4. 1ter Theil. Zwanzig derselben, metrisch. Einzeln, in Ramlers Bateau; im 16ten Th. des Greises von dem Gr. von Zinkenstein; im 7ten Bde. der Unterhaltungen von Bernh. Röder, und in f. Not. et Emendat. in Theocr. Lub. 1767. 8. im 4ten St. von Chr. Aug. Elobius Versuchen aus der Litteratur und Moral. S. 673. der Tod des Adonis, in reimfr. Versen; im deutschen Mus. Jan. 1779. die eilfte von Hindenburg; in des St. Stollberg Ged. aus dem Griech. Hamb. 1782. 8. in den Gedichten von Voß, Hamb. 1785. 8. S. 188 die Schmitter und das Adoniseß u. a. m. Erläuterungsschriften. Zwischen Theokrit und Virgil sind sehr oft Vergleichen ange stellt worden, als von Scaliger in f. Poetik, Lib. V. c. 5. S. 627. Ausg. v. 1581; von Fulvius Ursinus, in f. Virgil. collat. script. graec. illustr. Antv. 1567. 8. und ex edit. Lud. Casp. Valkenarii, Leov. 1747. 8. bey welcher letztern Ausg. sich auch eine Epist. ad Math. Roverum von dem Herausgeber, voller guter Bemerkungen, befindet; von Rapin, in der von ihm vorher angeführten Schrift; von Davassor, in f. Schrift, De ludiera dictione, S. 105. Ed. Kap. Von Jac. Collus (dessen Vergleichung, unter andern in des Jac. Palmerius *Κριτικὸν Ἐπεξεργασίαν*, Lugd. B. 1707. 8. mit abgedruckt worden ist); von Longepierre, bey f. vorhin angeführten Uebersetzung; von D. Huet, in den Huetian. N. 82. im 38ten der Neuen Critischen Briefe, Jähr. 1763. 8. S. 300. u. v. a. m. Den, dem Theokrit, in den mehrsten dieser Vergleichen, gegebenen Vorzug hat ihm J. G. Meusel, in f. Dissert. de Theocr. et Virgil. Poesi bucol. Gött. 1766. 4. freitlig zu machen gesucht. Mit dem

Theokrit allein beschäftigten sich: Interpretat. Eidyllior. Theocr. . . a Vito Vuinschemio . . . Frecht. 1558. 8. Joh. Hardion, in einem Disc. sur les Bergers de Theocrite, in dem 4ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscriptions; I. Bern. Koeleri Notae et Emendat. in Theocr. . . Lub. 1767. 8. Versuch über den Theokrit, in Chr. Aug. Elobius Vers. aus der Litteratur und Moral, a. a. D. De Dorismo Theocr. ser. Th. C. Harles, Erl. 1779. f. Ein Auff. in den Nachträgen zu Sulzers Aug. Theorie, Leipz. 1792. 8. S. 89. Zur Erklärung der Idylle Theokrits, von Chr. Aug. Ahlward, Rost. 1792. 8. Auch gehört, zu der Geschichte der Poesien des Theokrit, gewissermaßen, noch der Streit, welcher über den Pastor fido des Guarini in Italien entstand, in so fern mit, als dieser Dichter, und seine Anhänger, den Styl und die Dichtart des griechischen Dichters so tief herab setzten, daß Luigi Eredia eine Apologia . . . nella quale si difendono Theocrito, e i Dorici Poeti Siciliani dalle accuse di Bat. Guarini . . . Pal. 1603. 8. Ven. 1608. 8. schrieb. Das Leben des Theokrit ist, außer ein paar kurzen griechischen Aufsätzen darüber, von Greg. Syraldi, in f. Histor. Poetar. S. 331. Bas. 1545. 8. von Le Fevre, in den Vies des Poetes grecs, und von mehrern Herausg. und Uebersetzern, als in der Arethusa, S. 57. u. a. m. beschrieben worden; und Litterar. Nachrichten finden sich in Fabricii Bibl. gr. Lib. III. c. 17. in Baillets Jugemens des Sav. Bb. 3. Th. 1. S. 417. Amst. 1725. 12. u. a. m.) — Dion (J. 3829:3859. Von seinen, auf uns gekommenen Gedichten gehören eigentlich nur drey zu den Hirtengedichten. Zuerst wurden sie, unter Theokrits Nahmen, in der angeführten ersten Ausg. desselben abgedruckt; auch sind sie, bey mehrern Ausgaben dieses Dichters befindlich; mit den ähnlichen Gedichten des Moschus sind sie, am öftersten, als Antv. 1568. 8. gr. und lat. Ebd. 1584. 16. gr. und lat. Ex ed. Urs. Ven. 1746. 8. gr. und lat. Ex

Ex rec. Nic. Schwebelii, Oxon. 1749. 8. gr. und lat. (b. A.) Ex rec. Th. Chr. Harlesii, Erl. 1780. 8. gr. und lat. in P. Brunk's Analect. Vd. 1. S. 383. gr. erschienen. Uebersetzt in das Italienische, einzeln, bey den vorhin angef. Uebers. des Theokrit. In das Französische: von Longepierre, nebst dem Moschus, Par. 1686. 12. Lyon 1607. 12. Von Poinssinet de Siery, nebst dem Anakreon, Moschus, Sappho, Sordanius, Par. 1758. 12. beydemable in Versen. Von (Montenot de Clairfont) nebst dem Anakreon, Moschus, Kopp. 1775. 12. 1780. 4. in Prosa. In das Englische: der Tod des Adonis, einzeln, von Lanahorne, Lond. 1757. 4. Samml. von einem Ungen. Cambr. 1761. 12. nebst dem Anakreon und Moschus von Green, einige derselben, bey f. Anakreon, Lond. 1768. 12. Von Rich. Polwhele, mit dem Theokrit und Moschus. Auch soll noch eine frühere, von einem H. Cooke vorhanden seyn. In das Deutsche: von C. L. Lieberkühn, bey f. Theokrit und Moschus; von Fr. Gütlo, Berl. 1767. 12. Von C. A. Küttner, bey f. Theokrit; von J. C. F. Mauso, nebst dem Moschus, Goth. 1784. 8. Von einem Ungen. nebst dem Anakreon, Moschus und der Sappho, Berl. 1787. 8. Die Entführung der Europa, von Ramler, in f. Vatteur. — Moschus (Zeitgenosse des vorigen; der, von ihm auf uns gekommenen Gedichte sind nur neune, worunter sich aber vier eigentliche anakreonische befinden. Die verschiedenen Ausg. und Uebersetzungen sind bey dem vorhergehenden angezeigt. Einzeln ist der entflozene Amor noch sehr oft ins Italienische übersetzt worden.) —

Von den römischen Dichtern haben Hirtengedichte geschrieben: P. Virgilius Maro (Die bessern Ausg. f. zehn Hirtengedichte sind, bey den, Art. Aeneis, angezeigten Ausg. f. Werke, befindlich. Sie sind, indessen, sehr oft, auch einzeln, als quers, Deventer 1488. 4. 1494. f. (mit dem Comment. des Herm. Torrentini) Hag. C. 1529. 8. (mit Ann.

von Eob. Hessus) Mediol. 1539. 8. (mit den Allegor. des Div. Valentini) Par. 1555. 8. (mit Vorles. von Pet. Ramus) Argent. 1556. 8. (mit Erklär. von J. Camerarius, u. a. m.) Lips. 1570. 8. (mit einem Comment. von Mich. Barth) Salm. 1591. 8. (mit Scholien von Franc. S. Brocensis und öfterer gedruckt. Uebersetzt in das Italienische, von Bern. Pulci, Benevent und Flor. Buonisegni, Flor. 1481. 4. in Terzinen; von Evangel. Jossa, Ven. 1494. 4. in Versen; von Vinc. Meuni, Perugia. 1544. 12. Von Andr. Lori, Ven. 1554. 12. (mehr Nachahmung als Uebersetzung.) Von Rinaldo Corso, Alcona 1566. 8. Von Gir. Palantieri, Vol. 1603. 8. in reimfr. Versen; von Spirindone Oherardelli, Vic. 1614. 12. in reimfr. Versen; von Ant. Ghislieri, Vol. 1708. 12. ebenso; von Andr. Dimidri, Neap. 1720. 12. in Terzinen; von P. Rolli, Lond. 1742. 8. in reimfr. Versen; von G. Gabardi, Carpi 1764. 8. Von Gio. Fr. Soave, Rom 1765. 8. in reimfr. Versen. In das Spanische: von Juan de la Enzina, in f. Cancionero, Zar. 1516. f. aber bey nahe nur Parodie; von Juan de Gueymann und Franc. Sanchez Brocensis, 1586. Von Christov. de Mesa, Mad. 1618. 8. Von Luis de Leon, in f. Gedichten, Mad. 1631. 8. Von Franc. Enciso y Manzoni, 1699. 8. sämmtlich metrisch, und von Leon am besten. Auch hat noch Greg. Hernandez de Velasco die erste und vierte übersetzt, welche mit den Uebers. der 3ten, 5ten, 7ten und 8ten von Luis de Leon, und der 6ten, 9ten und 10ten von Chr. de Mesa, in den 1ten Vd. S. 174 des Parn. Espagn. aufgenommen worden sind. In Prosa, von Diego Lopez, mit den übrigen Werken des Dichters, Mad. 1681. 4. In das Französische, von Guill. Michel, Par. 1516. 8. in Versen; von Clem. Marot, und Rich. Le Blanc. 1555. 8. eben so; von Ant. d'Agneaux, mit den übrigen Werken des Dichters, 1582. 4. in Versen; von P. de Marillac, 1621. 4. in Versen; von Th. Gupot, 1666. 12. in Prosa; von Marolles, mit den

den übrigen Ged. des V. 1673. 4. in Versen; von Martignac, mit den Werken, 1681. 12. in Prosa; von S. P. 1689. 12. in Versen; von Fr. Catrou, 1708. 12. in Prosa; von J. Mallemans, mit den übrigen Ged. des Virg. 1717. 12. in Prosa; von Heintr. Richer, Rouen 1717. 8. in Versen; von A. Fabre, mit den Werken des V. Lyon 1721. 4. in Prose; von Vassiant, 1724. 12. in Prose; von de la Roche, in f. Oeuvr. P. 1732. 12. in Versen; von Gresset, in f. Poet. Blois 1734. 12. in Versen (welche Uebers. unter andern, in den Neuen Crit. Briefen, Zür. 1763. 8. S. 294. geprüft worden ist); von St. Remis, mit den übrigen Ged. des V. 1736. 12. in Prosa; von Des Fontaines, eben so 1743. 8. Von J. R. Lallemand, eben so 1749. 12. Von vier Professoren, nebst den übrigen Werken des Virg. 1771. 12. Von Gin 1788. 12. In das Englische: von Abr. Fleming, in gereimten Vers. Lond. 1575. und in reimfr. Versen mit den Büchern vom Laubbaue 1585. 4. Von Brimsly 1619. 8. Von W. L. Lond. 1628. 8. Von Ogilby mit der Aeneis, 1646. 8. Von L. Otway, in f. Miscell. L. 1684. 8. Von Dryden, mit der Aeneis, 1697. f. Von Ch. Sedley (1700) in f. Works, 1719. 8. 2 B. Von Drapp, mit der Aeneis, 1718. 4. Von J. Martyn, 1746. 4. 1749. 8. Von Barton, bey dem Virgil des Pitt, 1753. 8. Von W. Graham, 1786. 8. Auch sind noch einzelne von mehreren, zuletzt zwey von Green, aber nicht glücklich, übersetzt worden. In das Deutsche: von Steph. Dietrich, Leipz. 1567. 8. Von Chaleznus, Halle 1648. 8. in Reimen; von Döw. Belling, Hamb. 1649. 4. in Reimen; von Christn. Haberland, Lüb. 1659. 8. in Prose; von J. Valentin, bey f. Uebers. der Aeneis; von N. Baevius, Brem. 1711. 4. Von C. Abel, Gosl. 1732. 8. Von J. D. Overbeck, Helmst. 1750. 8. in Reimen; von (C. L. Lieberkühn) Berl. 1758. 8. Von J. G. E. Meide, Leipz. 1777. 8. Von R. H. Jordens, Berl. 1782. 8. Von H. P. E. Schmarch, Schlesw. 1787. 8. Von Weinrich, Marp. 1789. 8. Von

J. G. Gercke, Bresl. 1790. 8. Und einzelne haben Elobius R. Kuttner, Anst. von, u. a. m. übersezt. Erläuterungsschriften: Auffer den, vorher bey dem Theokrit, zuerst angeführten, welche auch hierher gehören: ein Essay upon V. Bucol. Lond. 1658. 12. von Harrington; eine Dissertat. von Tourne mine, in dem Merc. de Trevoux, Jul. 1702. und ebend. Nov. 1704. ein paar Briefe, über die vierte Erkl. Ueber eben dieselbe ein Aufss. von La Nauze, in den Mem. de l'Acad. des Inscript. Band 31. der Quartaug. — Wegen litterar. Nachr. s. den Art. Aeneis. — Marcus Aurel. Olymp. Nemesianus (288. Seine vier Hirtengedichte, in drey Gesprächen und einer Erzählung bestehend, sind, zuerst, unter dem Nahmen des Calpurnius, Rom 1471. Parm. 1498. gedruckt worden, und finden sich, unter andern, in den Poet. rei venat. Ulicii, Lugd. B. 1645. 12. Kempferi, Lugd. B. 1728. 4. In den Poet. minor. Burmanni, Lugd. B. 1731. 4. Glasg. 1752. 8. Wernsdorffii. Altenb. 1780 u. f. 8. 6 Bde. Einzeln, mit dem folgenden, c. not varior. Mitav. 1773. 8. Uebersetzt in das Italienische, von Giul. Farsetti bey f. Discorso . . . sopra il Trattato della natura dell' Egloga di Mr. di Fontenelle, Ven. 1752. 8. Ebend. verm. mit der Uebers. des folgenden, 1761. 8. in reimfr. Versen. In das Französische: von Mairaut, mit dem folgenden, Par. 1744. 12. nebst einer Prüfung und Widerlegung der Fontenellischen Abhandlung, einem Versuch einer Theorie, der aus Drydens Vorrede gezogen ist, und einer Untersuchung, warum die französische Nation minder, als die andern, Geschmack an dieser Dichtart hat. Ueber den Werth dieses Dichters und des Calpurnius, findet sich ein Aufsatz von de la Bruere, in dem Mercure, Febr. 1745 und eine Antwort darauf, in dem -ten Bde. S. 28 der Jugemens sur quelques ouvrages nouveaux des Desfontaines.) — Titus Julius Calpurnius (Zeitgenosse des vorigen. Die Angaben seiner

seiner sieben Eklogen, so wie die Uebers. derselben, finden sich, bey dem vorhergehenden Dichter angezeigt.) —

Hirtengedichte von Neuern und zwar in lateinischer Sprache. Bey Wieder- ausübung der Wissenschaften scheint diese Dichtart sehr häufig getrieben worden zu seyn. Schon die so oft, einzeln gedruckten, und mit so viel Commentar. und Anmerk. begleiteten Ausgaben der Hirtengedichte des Virgil, beweisen eine Vorliebe für solche; und schon im J. 1546 gab J. Oporinus (Herbst) acht und dreyßig Autor. Bucol. Basel, 8. heraus. Auch war es, mit Hülfe lateinischer Phrasen, vielleicht ehe möglich, Gedichte dieser Art, als andre, zu versertigen. Wenigstens haben ihre Verfasser sich die Arbeit sehr leicht zu machen gewußt. Die frühesten dieser Gedichte sind nichts weniger, als Darstellungen des Hirtenlebens, sondern enthalten fast alle Klagen über die, in der Kirche herrschenden Mißbräuche. Auch ist es sehr wahrscheinlich, daß, ohne Bekanntschaft mit den Hirtengedichten der Alten, die Neuern überhaupt nie auf Darstellung von Hirtenleben und Hirten sitten würden verfallen seyn. Bey einer Art von Cultus, bey welcher, ursprünglich, alle ländliche Beschäftigungen, als Sclavenarbeit angesehen, und größtentheils auch nur von Sclaven irgend einer Art betrieben wurden, konnte Land- und Schäferleben, wenigstens in jenen Zeiten, zu wenig Reiz haben, oder genos zu wenig Achtung, und gewährte zugleich zu wenig Genuß, und hatte zu wenig Annehmlichkeit, als daß es zur Darstellung hätte, durch sich selbst, begeistern, oder daß die wirkliche Darstellung desselben hätte sehr viel Anziehendes haben können. Und noch, in neuern Zeiten, ist dieses, mehr oder weniger, der Fall. Fast allenthalben hat es idealisirt werden müssen, oder ist idealisirt worden, um seinen Darstellungen Eingang zu verschaffen; fast alle neuere Hirten- und Schäfergedichte tragen sichtlich Spuren, daß nicht die Natur des Hirtenlebens selbst, sondern die Schäfergedichte der Alten, ihre Verfasser

begeistert haben; und jene Idealisirungen sind nichts, als eine natürliche und nothwendige Folge von dem Zustande der, den Neuern eigenen, Geistesbildung und Vorstellungsart. So bald einmahl Gegenstände der Art dargestellt werden sollten, mußte ihnen Schminke aufgelegt, oder den Hirten und Schäfern ganz andere Gesinnungen und Empfindungen begelegt, und ein ganz anderer Zustand angedichtet werden, als ihnen in der wirklichen Welt eigen sind; es blieb nichts anders übrig, als sie, entweder in eine ganz eigene, völlig idealische, Lage zu versetzen, oder, unter Schäferumhüllen, wenn nicht die völlige Denkart und Sitten von Personen aus ganz andern Ständen, doch eine Denkart und Sitten zu schildern, welche nur dergleichen Personen, falls sie zugleich Hirten, und unschuldig und naif wären, haben könnten. — Der älteste der mir bekannten lateinischen Hirtendichter ist Franc. Petrarca († 1374. In seinem Bucol. Carmen, f. XII Eclog. Col. 1483. 4. und in der angeführten Sammlung des Oporin, unterhalten, wie gewacht, sich Personen, unter Schäferumhüllen, von den Sitten der Klöster u. d. m. Aber, auch als bloße Sprachübung, oder Kunstwerk, betrachtet, haben diese Gedichte einen geringen Werth.) — Gio. Boccaccio († 1375. Bucolic. ad insignem virum apenninigenam, Donatum de Prato veteri, in der gedachten Sammlung; es besteht aus 16 Ekl. welche wenigstens drey tausend Verse enthalten.) — Mat. Bojardo und Bart. Crottus (Eclog. Reggio, 1500. 4.) — Gio. Giovinian. Pontano (Pontanus † 1503. Unter seinen so weiterschweifigen Gedichten, im 4ten B. seiner Werke, Basel 1556. 8. finden sich auch Eklogen. Nachrichten von ihm finden sich in Greg. Gyraldi erstem Gespräch, de poetis sui aevi, im Wälder, B. 4. Th. 1. S. 77. der angeführten Ausgabe u. a. a. D. m.) — Petr. de Ponte Cec. (Decem Egl. hecatostichae, f. a. 4.) — Andr. Romanelli (Eglog. . . Bon. 1524. 4.) — Hermigo Gadaño († 1508. Seine lat. Gedichte,

Gedichte, Bol. 1581. 4. bestehen aus Eklogen, Epigrammen u. d. m. S. Nic. Antonii Bibl. Hispan. Script. Bd. 1. S. 432 und Baillet am angef. Orte S. 69.) — **Bar. Spagnola**, von seiner Vaterstadt Marzevanus genannt († 1516. Seine sämtlichen Gedichte, was auch Erasmus zu ihrem Lobe zu sagen scheint, sind in dem niedrigsten, plattesten Tone abgefaßt; das Urtheil Scaligers davon ist nicht zu hart. S. Poet. lib. VI. C. 4. S. 788. 2te Ausg. Sie sind zu Basel 1502. f. Par. 1513. f. Antv. 1576. 8. 4 B. und die zehn Bucolica, einzeln, unter andern c. comment. Iodoc. Badii, Par. 1503. 4. Lond. 1584. 12. c. not. Ioa. Murelii, Lond. 1598. 12. gedruckt. Mantuanus wurde, in den mittern Zeiten, als ein classischer Schriftsteller betrachtet, und in Schulen gelehrt. (S. Scal. Poet. a. a. D. und Wartons hist. of Engl. Poet. B. 2. S. 257.) Auch übersezt ist er in das Französische einmal von Mich. d'Amboise, Par. 1530. 4. und das zweytemal von Louis de Graviere, Lyon 1558. 8. und in das Englische von Mich. Harven 1656 geworden. Nachrichten von seinem Leben liefert, unter andern, Baillet am angef. Ort S. 101.) — **Fauſto Andrelini** († 1518. Seine zwölf schönsten Hirtengedichte finden sich in der von Dporin gemachten Sammlung von 38 Bucolischen Dichtern, Bas. 1546. 8. Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. D. S. 111. Waple hat ihm einen Artikel gewidmet.) — **Andr. Trivageri** (Nauſgerius † 1529. Eclogae, lib. II. Basil. 1546. 8. obgleich nicht in seinen Hirtengedichten so glücklich, als in seinen Sinnegedichten, doch keinesweges ganz schlecht. Nachrichten von ihm liefert Baillet am angef. Ort S. 169.) — **Jac. Sannazaro** (Actius Sincerus † 1530. Seine piscatoria sind bey f. Lamentatio de morte Christi, Par. 1527. 8. und in f. Poem. c. notis Iani Brouckh. Amst. 1689. 12. ebend. 1727. 8. abgedruckt; es sind ihrer eigentlich sechs, und Scaliger, Poet. S. 816. sagt, daß sie allein, nach den Eklogen des Virgil, des Lesens werth

Dreyer Theil.

wären; allein Scaliger hat sich durch die Vorzüge der Sprache, als bloßer Sprache, oder als Sammlung guter lateinischer Phrasen, verleiten lassen, und keine Vergleichung zwischen Gedanken und Ausdruck angestellt, noch weniger die ersten geprüft. Nachrichten von dem Verf. finden sich im Voilet, am angef. Ort S. 124.) — **Erasmus Mich. Rätus** eine Däne, ums Jahr 1560. Seine Bucolica sind zu Wittenberg 1560. 8. gedruckt. Vorrichius, in der 5ten Dissert. N. 221. S. 168. gesteht dem Verf. Leichtigkeit zu, sagt aber zugleich, daß seine Verse rauh und hart, und sehr ungleich wären.) — **Hun. Camer** (Bucol. lat. ad imitat. Theocr. et Virg. confer. Antv. 1568. 8.) — **Hier. Vida** († 1566. Seine Bucolica, welche in drey Eklogen bestehen, sind mit seiner Arte poetica, dem Gedicht de Bombyce, und dem Lud. Scacc. Rom 1527. 4. und in der Sammlung seiner sämtlichen Gedichte, Crem. 1550. 8. Lond. 1732. 8. im 2ten B. abgedruckt. Um rein lateinisch zu schreiben, ist er, sogar nach dem Zeugniß seines Verehrers, des Scaliger (Poet. S. 806.) in das Kindische und Niedrige verfallen. Seine drey Eklog. sind übrigens, Bresl. 1760. 8. ins Deutsche übersetzt worden. Nachrichten von seinem Leben finden sich, unter andern, im Voilet, a. a. D. S. 261.) — **Joach. Camerarius** (Libellus cont. Eclogas, Lips. 1568. 8. — **Brano Seidelius** (von Quersfurt, ums Jahr 1577. In seinen sieben Büchern Gedichten, Bas. 1554. 8. findet sich ein Buch so genannter epischer Idyllen; und in Melch. Adams Vir. Medic. Germ. S. 235. Heidelberg 1620. 8. einige Nachrichten von ihm.) — **Nicolas Rapin** (der nicht mit Rene Rapin zu verwechseln ist, † 1609. Seine Eklogen sind mit seinen übrigen lat. und franz. Gedichten, Par. 1610. 4. gedruckt. Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. D. S. 463. und Waple hat ihm einen Artikel gewidmet.) — **Sidronius Hosschius** († 1653. In seinen zu Antwerpen 1656. 8. unter dem Titel, Elegiae, gedruckten

Gedich.

Gedichten, wobey auch noch acht geistliche Idyllen des P. Wilh. Becanus sind, finden sich einige Eklogen, die, was auch der römische Bischof, Alexander der 7te zu Ehren des Verfassers reimen ließ, eben so wie seine übrigen Gedichte, nicht über das Mittelmäßige sich erheben. Lächerlich lobrednerische Nachrichten von ihm liefert Baillet im 1ten Th. des 1ten B. seiner Jugemens N. 1476.) — **Pet. Mambrun** († 1661. wollte, dem Virgil gleich, Helbanged., Georgica und Eklogen, aber über geistl. oder christl. Materien schreiben, und wählte zum Heldenb. ersten, den großen Constantin, oder d. Untergang der Abgötterey, zum Inhalt der zweyten, die Pflege, oder den Anbau der Seele, blieb aber in den letztern, welche seiner Dissertat. de Epic. Carmine, Par. 1652. 4. angehängt sind, und wovon er eine so gar auch in das Griechische übersetzt hat, der heidnischen Muse treu, und läßt Najaden und Dryaden ihr Geschäfte darin, obgleich nur sehr mittelmäßig, treiben. Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. O. N. 1494.) — **Laur. Le Brun** († 1660. hat auch den christlichen Virgil, aber viel schlechter, obgleich getreuer als Mambrun, gespielt; denn seine zwölf so genannten Eklogen, in f. Virg. Christ. Par. 1661. 8. sind alle geistlichen Inhalts, aber nur für Kinder geschrieben. Nachrichten von ihm finden sich im Baillet, a. a. O. N. 1500.) — **Lud. Präfch** (Eclog. Ratisb. 1671. 8.) — **Jean Bassieres** († 1678. In seinen lat. Gedichten, Lyon 1658. 12. finden sich höchst mittelmäßige so genannte Idyllen und Eklogen. Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. O. N. 1524.) — **Kene Rapin** († 1687. hat geistliche Eklogen geschrieben, welche mit f. Dissertat. de Carmine pastor. Par. 1659. 4. und mit seinen übrigen lat. Ged., Par. 1681. 12. 2 B. erschienen, und gerade die schlechtesten darunter sind. Lobrednerische Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. O. N. 1537. welche durch das, was Bayle in dem ihm gewidmeten Artikel sagt, ein wenig berichtigt werden.) — **Jean**

Commire († 1702. in dem 1ten B. f. Carm. Lib. III. Lut. 1678. 4. finden sich einige Eklogen, welche, ob sie gleich nicht so gut als seine übrigen Gedichte, dennoch besser sind, als was die übrigen Jesuiten, Mambrun, Le Brun, Rapin, u. a. m. in dieser Art, geschrieben haben. Sie zeigen Dichtergeist. Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. O. N. 1538.) — **Pet. Franciscus** (ein Holländer † 1704. In f. Poemat. Amstel. 1682. 12. ebend. 1697. 8. sind einige Eklogen, welche viele natürliche Einfalt haben, ohne eben platt und niedrig zu seyn. Nachrichten von dem Verf. liefert Baillet a. a. O. N. 1536.) — **Nic. Partenio Gianetasi** († 1715. Piscator. et nautica, Neap. 1686. 12. Haliutica, Neap. 1689. 8. Phrasensammlungen aus dem Virgil.) — **Jac. Vaniere** († 1730. In seinen Opusc. Par. 1730. 8. finden sich 15 keinesweges schlechte Eklogen.) — — **Sammlungen.** Ausser der bereits gedachten, von J. Dporinus sind der Poetar. Poloniarum Carm. Pastoralia, ex Bibl. Zalusc. Alt. 1779. 8. (2te Ausg.) gedruckt worden. — — Uebrigens scheinen mir auch die besten dieser neuen lateinischen Eklogen, so wie alle neuern lateinischen Gedichte, etwann das Epigramm ausgenommen, höchstens nichts als Kunstwerke zu seyn, welche mehr dem bloßen Kunstliebhaber, als dem Menschen, Genuss gewähren können. Weder die Gegenstände der neuern Welt, noch die daraus gebildeten Empfindungen sind von solcher Beschaffenheit, daß sie sich in eine alte Sprache hineinzwängen, oder, daß sie sich so verläugnen, so vergessen lassen, daß der neuere Dichter ganz zu einem alten würde. Das Gepräge echter Empfindung fehlt allen. — —

Hirtengedichte in neuern Sprachen, von italienischen Dichtern. Von ihnen ist das Hirtengedicht, wenn nicht aus, doch fortgebildet — vielleicht ein wenig zu weit von seiner Natur entfernt worden; sie haben Form und Inhalt erweitert, haben es zuerst nicht allein bis zu Schäferromanen, u. so gar bis zu so genannten epischen Gedichten, ausgespannen, nicht allein dramatisch

matifizirt, nicht allein Schäfersonnette geschrieben, sondern auch, und gleich bey seiner ersten Bearbeitung, es durch Einbül- lung wirklicher Menschen, in erdichtete Schä- fer, und später, durch die Errichtung der Arcadia, in so ferne noch mehr allegorisch gemacht, als die Dichter selbst, unter ih- ren Arkadischen Schäfernahmen, darin re- dend auftreten, und so gar wissenschaft- liche Materien behandeln, dergestalt, daß endlich von dem eigentlichen Character, und dem Tone des Hirtengedichtes, nichts, als die Nahmen der Schäfer, und einige Phraselogien übrig geblieben sind. Die Ursachen dieser so vielfachen Bearbeitung dieser Dichtart sind, wahrscheinlicher Weise, sehr mannichfaltig. Von einer Seite zeigt es Vorliebe zu derjenigen Lebensart, bey welcher sanfte und gemäßigte Handlungs- weisen und Empfindungen Statt haben können, und eine Sehnsucht nach ruhigem Genuße des Herzens an, die vielleicht in denen Zeiten, da das Hirtengedicht in Ita- lien vorzüglich bearbeitet wurde, um desto natürlicher und größer waren, als Ita- lien selbst der Schauplatz immerwährender Unruhe war; von der andern Seite scheint eine äußerst biegsame Einbildungskraft durch, welche nichts von eigentlicher Wahrheit bedarf, um auf angenehme Gegenstände gelenkt, und von ihnen festgehalten zu werden, der es nichts verschlägt, ob Kö- nige, und äußerst cultivirte Menschen, oder ob wirkliche Schäfer mit dem Schäfer- stabe, mit Schäfergesinnungen, und mit Schäfersprache auftreten?

Von jener Verschiedenheit der Schäfer- gedichte ist es indessen nothwendig, die ver- schiedenen Arten derselben einzeln zu be- handeln. In so fern solche in einer und derselben Versart, diese möge seyn, wel- che sie wolle, und aus gereimten oder reimfreyen Versen bestehen, abgefaßt sind, nennen die Italiener sie *Eklagen* (*S. Quadrio della Storia e ragione d'ogni poesia* (Vol. II. Lib. 2. S. 352) und, wo- fern sie in ungleichen Versen geschrieben worden, *Idyllen*; wechseln aber gleiche und ungleiche Versarten darin ab; z. B. größere mit kleinern Stanzan; so haben

einige ihrer Kunstreicher, z. B. Udeno Nie- stelli, sie mit dem Nahmen anderer italia- nischer Versarten *Barzolette* und *Strot- tole* belegt. Diese sind indessen, im Gan- zen, gewöhnlich, so wie die aus Prose und Versen bestehenden *Schäferromane* zu den Eklagen gezählt worden, obgleich Cre- cimbeni (*Stor. della volg. P. D. 1. S. 46. Ausgabe von 1731*) nur Terzinen für sie anzunehmen scheint; der übrigen die ganze Dichtart (*a. a. D. S. 275*) nicht sowohl von den Hirtengedichten der Alten, als dem Madrigal ableitet, weil, wie es der Nahme des letztern schon besagen soll, (*von mandre*) der Inhalt dieses Gedichtes aus ländlichen Gegenständen, und ländlichen Empfindungen ursprünglich bestanden hat, und auch in einem, diesem gemäßen Tone abgefaßt worden ist. — Die älteste dieser Gattungen ist der *Schäferroman*, wovon die erste Idee sich schon in dem *Ameto*, *Comedie delle Ninfe* Fio- rentine di Mr. Giov. Boccaccio zeigt, wel- che eigentlich nichts weniger, als eine Komödie, nach dem gewöhnlichen Begriffe des Wortes, sondern es nur in so ferne heißen kann, als das Werk des Dante so heißt. Es ist ein aus Prosa und Reimen bestehender Roman, dessen Held, Ameto, ein Hirte, und das zuerst Ven. 1478. 4. und nachher noch sehr oft, unter andern con la dichiarazione de' luoghi diffici- li, di Franc. Sansovino, Vin. 1545. 8. 1586. 12. gedruckt worden, und das Muster der folgenden Werke dieser Art gewesen ist. Die darin vorkommenden Gedichte sind in Terzinen abgefaßt; auch scheint Boccac manche seiner eigenen Be- gebenheiten, unter Schäfervorsälle ver- steckt, und sich selbst, unter dem Nahmen Caleone, so wie den König Robert, unter dem Nahmen Midas, geschildert zu haben. (*S. unter andern Tiraboschi Geschichte der freyen Künste und Wissensch. B. 3. Th. 2. S. 205 deutscher Uebers.*) Folglich sängt mit ihm die Schäferallegorie schon an. — Jac. Sannazaro († 1530. *L'Ar- cadia*, Nap. 1504. 4. Ven. 1534. 8. In seinen *Rime*, Fir. 1532. 8. Ven. 1552. 8. ornate d'alcune annotazioni

e vita di Tom. Porcacchi, Vin. 1558. 12. colle annotazioni di Frc. Sanfovino, Ven. 1566. 1585. 12. 1616. 12. Mit den Anmerkungen der vorhergenannten, des Massorenzo, u. d. m. Pad. 1723. 4. b. A. Opere volg. Ven. 1752. 8. 2 B. Der Ton der Schreibart des S. ist von den Italienern immer als das Muster in dieser Dichtart angesehen worden. — **Diom. Guidalotto** (Al Spectabile Bald. Cartaneo . . . Egloghe di D. G. Bologna 1504. Es sind der Hirtengedichte sechs mit ein wenig Prose untermischt, um sie in ein Ganzes zu verbinden, welchem aber keine weilsäufigte Dichtung zum Grunde liegt.) — **Ascanio Botta** (1526. Rurale, Crem. 1524 und 1533. 8. ganz in der Manier des Sannazaro.) — **Matteo di San Martino** (1540. Pescatorie ed Eloghe, (Ven. 1540.) 8. sind auch, durch eingewischte Prose, in ein Ganzes verbunden.) — **Ant. Piccioli da Ceneda** (1590. Prose Tiberine del Pastore Ergasto, Trev. 1597. Die eingeführten Schäfer sind Gelehrte dieses Zeitalters, und Prose und Verse wechseln ab.) — **Mazio Bartolini** (I sogni Pastoral, Oxon. 1596.) — **Ant. Draghi** (Leucadia . . . Bol. 1598. 12. Ist eine genaue Nachahmung der Arcadia, und enthält der eigentlichen Eklogen zwölfe.) — **Ces. Capaccio** (Mergellina, Egloghe Piscatorie . . . Nap. 1598. 12. Der eigentlichen Eklogen sind zehn, welche, nach der Manier des Sannazaro, durch Prose in ein Ganzes verbunden worden sind.) — **Gius. Garini Corio** (L'Elpino, Arcadia . . . Mil. 1720. 4. aus sieben eigentlichen Eklogen bestehend, und durch eingewischte Prose zu einem Ganzen gemacht.) —
Eigentliche, einzelne Eklogen oder Hirten, Schiffer, und Fischerge- dichte haben geschrieben: **Giusto de' Conti**, kurz nach dem Zeitalter des Petrarch, und nach ihm Sannazaro von Pistoja, der aber mit Jac. Sannazaro nicht zu verwechseln ist. (S. Crescimbeni a. a. D. S. 275.) — **Jac. Storino de Buoninsegni**. — **Franc. Ar-**

focchi. — **Girol. Benivieni** (Hirten- gedichte von ihnen sind in der zu Florenz 1481. 4. gedruckten Uebersetzung der Hirten- gedichte des Virgil von Bern. Palei be- findlich. Aus der Vorrede erhellt, daß der erste dieser Dichter, ums J. 1468 eine Fischereloge geschrieben hat: ein Umstand, der dem Crescimbeni, und sei- nem neuesten Herausgeber (Stor. B. 1. S. 56. N. 15.) unbekannt gewesen ist.) (Diese Fischereloge, so wie alle übrigen italienischen, und selbst die Schiffergedichte, unterscheiden sich indessen im Tone der Empfindungen, nicht so wie die Idyllen des Theokrit, je nachdem Hirten oder Fischer, oder gar je nachdem Vieh- oder Ziegenhirten, oder eigentlicher Schäfer, oder gar nur ein Mieskling, darin redend eingeführt wird, von einander: eine, meines Bedünkens, nicht genug bemerkte, und doch sehr sichtsliche Feinheit des griechischen Dichters. Auch ist es sehr natürlich, daß die immer verschiedene Lebensart, und Beschäftigung mit verschiedenen Arten von Thieren, nicht blos ein verschiedenes Co- lumne, sondern auch eine mehr oder we- niger feine, oder rohe, eine mehr oder weniger ruhige oder heftige u. s. w. Ge- müthsart überhaupt hervorbringen müsse; eine feine Bemerkung hierüber findet sich, meines Bedünkens, in den beyden alten Scholiasten des Theokrit zu dem 87ten B. der ersten Idylle S. 19 des ersten B. der Reiskischen Ausgabe.) — **Serafino Aquilano** (in seinen Operette . . . col- lette per Franc. Flavio, Ven. 1502. 8. con la vita del Poeta (di Vinc. Cal- meta) Rom. 1503. 4. Ven. 1548 und 1550. 8. b. A. finden sich Eklogen, worin die Schreibart zwar etwas rauh ist, die aber dennoch von dichterischem Geite zeu- gen.) — **Luigi Alamanni** (in seinen Opere Toscane, Lione 1533. 8. sind auch dergleichen enthalten.) — **Wald. Castiglione** (In den Rime des Gian. Corso, Ven. 1533. 8. finden sich Stanzas pastor. von ihm.) — **Gianf. Botazzo** und **Nicolo Franks** (Dialoghi marittimi, di G. B. e alcune rime marittime die N. F. e di altri diversi spiri-
riti

riti dell' Academia, de gli Argonauti, Mant. 1547. Die ersten sind in Prosa; die letztern bestehen aus eigentlichen Schiffereklogen und Schiffersonnetten, und sind, meines Wissens, die wichtigsten italienischen Schiffereklogen, obgleich nicht die ersten; denn schon Bern. Tasso hat, im 2ten B. seiner Amori, Ven. 1537. drey Schiffersonnetten.) — **Girol. Muzio** (Le Egloghe del Muzio Justinopolitano divise in cinque libri: le amorose, Lib. I. le marchesane, Lib. II. le illustri, Lib. III. le lugubri, Lib. IV. le varie, Lib. V. Vin. 1550. 8.) — **Andrea Calmo** (Le bizzarre feconde ed ingeniose Rime pescatorie di . . . Ven. 1553. 8. im venetianischen Dialect.) — **Lud. Paterno** (1560. In f. Nuove Fiamme, Lione 1568. 12. finden sich Egloghe maritime, amorosi, lugubri, illustri und varie, Nachr. von dem Verf. giebt Crescimbeni, a. a. D. Bd. 2. S. 421.) — **Bernardino Rota** (Sonetti e Canzoni del S. B. R. con l'Egloghe pescatorie, Nap. 1560. 8. 1574. 4. 1720. 12. Dieser Eklogen sind vierzehn, es sind aber, wie man aus den angezeigten sehen kann, keinesweges die ersten Schiffereklogen in italienischer Sprache. Auch hat noch Bern. Tasso eine dergleichen geschrieben, welche sich in dem 2ten B. seiner Amori, Ven. 1535. 8. befindet.) — **Bern. Baldi** (In seinen jugendlichen Gedichten, unter dem Titel, Il Lauro, finden sich drey Schiffereklogen.) — **Giov. Fratta** (Egloghe, Ver. 1576.) — **Baldo Corbani** (Dafni, Ecloga . . . nella quale sotto nome di Aritea e di Timilio si ragiona de l'Amore, de la Virtù, e de l'Onore, von Orv. 1582. 4.) — **Girol. Rasi** (La Tristezza di Metanio, Ecloga spirituale . . . Fir. 1584. 4.) — **Ant. Dionisi** (Figeno, Egloghe pastorali . . . Ver. 1588. 8.) Es sind deren sechs.) — **Aurelio Corbellini** (Unter dem Titel, Le Fiamme amorose, hat er einen Band Eklogen geschrieben.) — **Gasp. Morola** (Pescatorie, Rom. 1604. 12.) — **Lud. Succolo** (Ven f. Gespräch, Alef-

sandro. . . Ven. 1613. 8. finden sich 3 Ek.) — **Giov. Tapponi** (Egloghe Boscereccie, Ven. 1609. 12.) — **Graz. Benesia** (Egloghe Pastor. er Bosch. Tor. 1615. 4.) — **Jac. Lavelli** (Venezia e Ferdinando, Egloghe . . . Ven. 1620. 4.) — **Ascanio Grandi** (Egloghe Simboliche) — **Giov. Leporel** (Seine Sampogna, Luc. 1669. 12. enthalt 31 Ek.) — **Greg. Grimaldi** (Egloghe pastorali, e rime varie, welche letztere alle auch Schifferinhaltenes sind, Fir. 1717. 2.) — **Bald. Papadia** (Egloghe pastorali, Nap. 1770. 4. Es sind deren zehn, deren Inhalt Liebe ist.) — **Jul. Cordara** (Saggio di Egloghe militari, Alex. 1780. 8.) — **Vicini** (Rime pastorali, Ven. 1780. 8.) — Außer den genannten Dichtern haben einzelne Eklogen noch geschrieben, **Frc. Venturolio**, **Pomp. Torelli**, **Gabr. Chlabrega**, **P. Jac. Martelli**, **Fel. Zappi**, (in f. Rime, Ven. 1723. 12.) **Gino Ginoni**, **Elis. Razzi**, **Maddalena Campiglla**, **Nem. Fiorentino**, **Porf. Bruno**, **Frcs. Cirochi**, **Frcs. Brunsoni**, **Girol. Pompei**, (im 2ten Bd. f. Opere, Ver. 1799. 8. Hirtenlieder.) **Alfonso di Baranno** (im 1ten Bd. der Opere poet. Parm. 1789. 12. 3 B. einige Ungeannte u. a. m. welche einzeln, oder mit ihren übrigen Gedichten zusammengedruckt worden sind. Mehrere Nachrichten darüber finden sich in des Crescimbeni Stor. della volgar. Poet. B. 1. S. 46 u. f. S. 275. Ausgabe von 1731. in des Quadrio Stor. e rag. d'ogni Poet. B. 2. Buch 1. S. 594. 1618. —

Sogenannte **Joyllen**, welche, wie gedacht, von den Eklogen der Italiener, vorzüglich dadurch sich unterscheiden sollen, daß sie in völlig ungleichen Versen abgefaßt sind, und deren Erfindung, oder Einführung in die italienische Litteratur zwar nicht in das so verschriene siebzehnte Jahrhundert fällt, welche aber denn doch in diesem zur Vollkommenheit gebracht wurden, und sich also von den eigentlichen Eklogen mehr noch durch den Ton, als durch die bloße Form, auszeichnen.

sind geschrieben worden, von: **Giamb. Marini** († 1625. Ich nenne ihn zuerst, ob er gleich nicht, wie er sich rühmte, Erfinder dieser Dichtart war, sondern ihr nur den Namen gab; denn schon vor ihm hatte Preti Gedichte in dieser Form abgefaßt (La Salmace, die bereits 1651 in das Englische übersetzt wurde, I progressi d'Amore, und la Lettera in s. Poesie, Mil. 1619. 12. Ven. 1656. 12) und noch ehe, als dieser, hatte Gab. Pinano (in s. Rime e Prose, Regg. 1590. 8. Ven. 1627. 12.) dergleichen, obgleich nicht Idyllen benennt, drucken lassen. (S. Crescimbeni Storia della volg. Poes. B. 1. S. 221. Ausg. von 1731.) Sein Weispiel verleitete indessen zur Nachfolge; und wäre nichts als die Form beeinträchtigt worden: was hätte es geschadet? Aber, von Freiheit in der, aus der Natur einer Sache sich ergebenden Form ist, meines Bekannens, Freiheit im Tone unzertrennlich; beide fließen aus einer Quelle, aus einer Begeisterung, welche nicht durch die Art und Natur des gewählten Inhaltes, oder Stoffes, sondern durch lebhaftes Gefühl von Dichterkraft bestimmt wird, und nur sich, nicht den gewählten Inhalt, gleichsam darstellen will, aus einer Begeisterung, welche über alle Beschränkungen, die aus diesem sich ergeben, wegsetzt, und, in dem vorhabenden Falle, unter Schäfernahmen, und Schäferempfindungen, Dinge in die Welt bringt, die, so reizend sie auch an und für sich selbst seyn mögen, uns dennoch verwirren, weil wir, bei dem Widerspruche, worin sie mit sich selbst, und mit der wirklichen Welt stehen, für sie keinen Platz in unserm Kopfe finden. Zu den besten Gedichten des Marini in dieser Art zählen die Italiener: Il Rapimento d'Europa, und Il Testamento amoroso, Ven. 1612. 12. nachher mit mehreren Gedichten dieser Art, unter dem Titel: La Sampogna (die Schallmey) divisa in Idilli favolosi e pastorali, Par. 1620. 1652. 12. Nachrichten von s. Anhängern und Gegnern liefert Quadrio in s. Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. 2. S. 282.) — **Tom. Stigliani**

(Er machte, nächst dem Marino, Anspruch auf diese Erfindung. Seine Idyllen finden sich in s. Rime, Ven. 1601. 12. Rom. 1623. 12.) — **Bart. Arzigio** (La Farvalla . . . Trev. 1601. 4.) — **Ces. Orsini** (bey seinen Pistole amorose finden sich acht Idyllen.) — **Lion. Quirino** (Il Narcisso, Ven. 1612. 12.) — **Seb. Quirini** (La Bella Pescatrice, Ven. 1613. 12.) — **Nic. Conradini** (La Fuggitiva Ninfa, Ven. 1613. 12.) — **Marc. Ant. Balcianelli** (Affetti di Lidia ad Eurillo, Ven. 1613. 12.) — **Giul. Ces. Bigli** (I Rivali, Ven. 1614. 12.) — **Pace Pacini** (Campe Marzio, ovvero le Bellezze di Lidia, Vic. 1614. 12.) — **Adr. Verdizotti** (La Dafne, Vic. 1614. 12.) — **Ettore Martinengo** (L'Attone, Ven. 1614. 12.) — **Gior. Cappone** (Idilli, Ven. 1615. 12. verm. 1617. 8. Eine andere Sammlung Idyllen von ihm erschien unter dem Titel: L'Euterpe, Mil. 1619. 12.) — **Girol. Priuli** (La Galatea (ohne Druckort und Jahrsz.) 8. Crem. 1628. 8. besteht aus verschiedenen Idyllen, welche unter sich verbunden sind.) — **Margherita Costa** (Die Samml. ihrer Ged. worin auch Idyllen enthalten sind, führt den Titel, Il Violino, Ven. 1638. 4.) — **Frcs. Zuccareni** (Le Lagrime di Tirsi sopra Partenope, bey s. Panegirici, Nap. 1671. 12.) — **Jnn. Barcellini** (Idillio allegorico, Mil. 1706. 8. gehört zu den besten.) — In dem Werke des Muratori, della perferta poesia, findet sich eine Idylle von Carl M. Maggi. — Eine Samml. Idyllen, welche verschiedene der vorhin angezeigten, und andre mehr, enthält, erschien unter dem Titel: Gli Idilli di diversi Ingegneri illustri . . . Mil. 1618. 12. — Von der Idylle der Italiener handelt Crescimbeni, Storia della volg. Poesia, B. 1. S. 60 und 221. n. A. Quadrio, in seiner Storia e ragione d'ogni Poes. B. 2. V. 2. S. 349. —

Ueber die Schäfereposde der Italiener, siehe den Artikel Heldengedichte S. 529. a. —

Schäferdramen bey den Italienern: Die Dichtart selbst ist von den italienischen Kunstrichtern, bald gänzlich verworfen, bald, als eine der wichtigsten Erfindungen der Nation, hoch empor gehoben worden. Zu den erstern gehört, unter andern, Gravina, in s. *Ragione poetica*, Lib. II. §. XXII. §. III. und in dem *Libro della Tragedia* §. XVII. §. 18 u. f. Ven. 1731. 4. welcher behauptet, daß bey der, den Schäfern zukommenden Lebensart, keine, mit dieser übereinstimmende, wahrhaft interessante dramatische Fabel, Statt haben könne; zu den letztern Giust. Ces. Beccelli, welcher in seinem Werke, *della novella Poesia*, Ver. 1732. 4. §. 153 u. f. dagesen sagt, daß man, bey dem Schäferdrama, sich nicht die Schäferwelt, so wie sie jetzt ist, sondern so wie sie zur Zeit, da noch nicht prächtige Städte erbaut waren, da Schäferstand noch gleichsam ein Hauptstand der Erde war, u. d. m. denken müsse; allein er räumt denn doch selbst ein, daß wir von diesem Zustande nicht recht viel wissen, und scheint ganz zu vergessen, daß ein solcher Zustand nicht bis zu einer gewissen Verfeinerung, wie ihn z. B. Tasso und Guarini darstellen, gebracht werden könne, ohne daß nicht vorher Städte, und wichtigere Stände entstehen müssen, dergestalt, daß eine solche verfeinerte Existenz desselben, im Widerspruche mit sich selbst steht; daß, ferner, wenn der Mensch bey dramatischen, bey eigentlich sinnlich, und vor Augen ihm gezeigten Darstellungen, nicht, in der wirklichen Welt, um sich her, oder in den aus den Zuständen der Vorwelt sich gebildeten Ideen, gleichsam ein Gegenbild, oder ein damit verwandtes, ähnliches Ding hat, er — wenigstens eine zu hiesiger Einbildungskraft besitzende muß, wofern er daran Theil nehmen, oder dadurch getäuscht werden soll; denn, meines Bedünkens, ist, je dunkler der Sinn ist, auf welchen gewirkt wird, die Einbildungskraft um desto eher in das Spiel zu ziehen, und es mithin desto leichter, Empfindungen zu erwecken, dergestalt, daß blos gelesene, blos gehörte, blos zum Hören bestimmte Gedichte von

Schäfervorfällen, und noch mehr bloße Darstellungen von bloßen Schäferempfindungen jener Beglaubigung aus der wirklichen Welt, oder aus Vorstellungen von gewesenen Zuständen derselben, weit minder bedürfen, als Schäferdramen, um auf den Menschen zu wirken: ein Unterschied, aus welchem noch, unter den verschiedenen schönen Künsten selbst, unter Musik und Malerey, unter Dichtkunst und Mahlerey, selbst unter Dichtkunst und Musik, wofern die erstere Darstellungen aus der eigentlich sichtbaren Welt liefert, in Ansehung ihrer Wirkungen, und folglich auch in Rücksicht auf Wahl des Stoffes, und auf Bearbeitung desselben, die wichtigsten Unterschiede entstehen, welche, so wie die, daraus, daß die Dichtkunst zwey Sinne zugleich, Gehör und Gesicht, beschäftigen, und auch ihren Inhalt sowohl aus der hörbaren, als sichtbaren Welt, und oft aus beyden zugleich, nehmen kann, entstehenden Vorzüge derselben, im Vorbeygehn gesagt, noch wenig oder gar nicht, in Theorien erörtert worden sind. — Die Schäferdramen in Italien bildeten sich aus dem, bey feyerlichen Gastmahlen jener Zeit, üblichem und bis zum Ausgange des 16ten Jahrhunderts fortbestehendem Gebrauche, Gesänge, zur Unterhaltung der Gäste, hersagen, oder hersingen zu lassen. (S. II. *Risorgimento d'Italia negli studi etc.* di Sav. Bettinelli, Op. V. 4. §. 108.) Es war natürlich, daß die blos erzählenden, oder blos lyrischen Gedichte, in der Folge der Zeit, nicht Unterhaltung, nicht Vergnügen genug gewährten; und da alles nur auf dieses vorzüglich abgesehen war: so scheint die Wahl von Personen aus der Schäfer- oder aus der idealen Welt, zumal da jene Welt schon in den eigentlichen Eposen erfunden war, dazu natürlicher, als aus der wirklichen. Auch erforderten jene nicht so viel Personen zur Vorstellung, nicht so viel Zursäzung, u. d. m. Das erste Stück dieser Art ist zwar nicht ganz eigentlich aus der Schäferwelt; enthält aber den Keim dieser Dichtungsart sehr sichtlich; es ist der *Orfeo* (Favola) des Agnolo Poliziano, der in den Jahren

1474-1483 in Mantua vorgestellt, zuerst Bologna 1494, zuletzt, Ven. 1749 gedruckt worden ist. Er besteht fast gänzlich aus Octaven (sichere Spuren wirklichen Gesanges, oder doch des Ursprungs aus Gesang) und die Handlung darin ist ohne alle Bedeutung, sie ist mehr Erzählung einer Handlung, als eine Handlung selbst. Auch sind die zunächst auf den Orfeo gefolgten Werke dieser Art von eben dem Schlage; sie bestehen zuweilen nur aus ein paar Scenen, zuweilen schon aus drei und vier besonders abgetheilten Acten, (wie der Erbasto und die Filena des Giov. Agost. Cazza, Ven. 1546. 8.) sind größtentheils in Terzinen abgefaßt, zuweilen auch in vermischten Versarten, zuweilen in Octaven, haben zuweilen besondere Prologen, und besondere Schlußchöre (welche anfänglich Licenzen hießen, und sichtlich in Musik gesetzt waren) oder Gesänge zu Lätzen; und Götter und Halbgötter, Satyrn und Faunen, treten vermisch mit Schäfer und Landvölk aller Art darin auf, u. d. m. Einheit in die Handlung, Uebereinstimmung unter die verschiedenen Theile des Ganzen, und die, bey solchem Inhalt, mögliche dramatische Verwickelung wurde in dieser Dichtart zuerst von Agost. Beccari gebracht, denn die früher erschienene Eglog des Giomb. Giraldi Cintio hat nicht Schäfer oder Landleute, sondern Götter und Nymphen zu handelnden Personen, und gehört also nicht zu den Schäferspielen, sondern zu den Satyrspielen. Beccari dramatisirte die Ekloge in seinem Sacrificio, welches auch zuerst unter dem Titel, Favola pastorale, Ven. 1555. 8. erschien, und das Jahr vorher zu Ferrara war vorgestellt worden. Daß sie in Musik, und zwar von Alfonso dalla Viola, gesetzt wurde, erhellt aus der Vorrede der angeführten Ausgabe; aber, ob ganz, oder nur die darin befindlichen Chöre, weiß ich nicht? Planelli, in seinem Werke, Dell' Opera in Musica, Nap. 1772. 8. S. 8. scheint das Erstere zu glauben; es kann also, die Chöre abgerechnet, nichts als Recitativ gewesen seyn, da der Dialog nicht durch eigent-

liche dazu gehörige Arien unterbrochen wird, und diese, im Vorbeygehn bemerkt, bekannter Maßen, erst in dem Jason des Andr. Cicognini, in Musik durch Franc. Cavallo gesetzt, um das J. 1649 eingeführt worden sind. Von den so vielen Nachahmern in dieser Dichtungsart, denn über zweyhundert Schäferdramen sind von den italienischen Dichtern geschrieben worden, (S. den Aminta von Fontanini S. 351) führe ich nur die wichtigsten an, als: Alb. Lollio (L'Aretusa, Com. pastorale, Ferr. 1564. 8. die Musik von dem vorgehenden Meister.) — Agost. Argenti (Lo Sfortunato, favola Pastorale, Flor. 1568. 4. die Musik auch von Viola.) — Torg. Tasso (L'Aminta fav. boscareccia, Ven. 1581. 8. Par. 1646. 4. mit Anmerk. von Menage, Par. 1655. 8. illustrato da Guist. Fontanini, Rom. 1700. 8. Pad. 1722. 8. Ven. 1736. 8. ebend. 1769. 8. mit R. und noch sehr oft, schon im J. 1573. vorgestellt. Die dazu gesetzte Musik ist von Erasmo Marotta. Das Gedicht ist in die mehresten neuen Sprachen übersetzt; in das Spanische von Lauregui, in seinen Rimas, Sev. 1618. 4. In das Französische, zuerst von P. de Brach, Vord. 1584. 4. überhaupt zehn verschiedene Male, zuletzt von dem Gr. Choiseul Neufse 1784. 12. und von Cseapottier, avec un discours sur la pastorale italienne et sur l'Aminte, Par. 1735. 12. In das Englische sechsmahl, zuerst von Abr. Fraunce 1591 zuletzt von Merc. Stockdale, Lond. 1770. 8. In das Deutsche, überhaupt fünfmal, zuerst 1630 zuletzt von einem Ungeannten, Weis. 1766. 8. in erdärmliche Reime.) — Ant. Ongaro (L'Alceo, favola pescatoria, Ven. 1582. 8. Ferr. 1614. 4. Pad. 1722. 8. Der Titel bezeugt den Inhalt; es ist das erste aus Fischern bestehende Stück dieser Art, und gehört überhaupt zu den bessern. Französi. d. Mel. Brisset, Par. 1596. 12.) — Luigi Groto (Il Pentimento Amorofo, fav. pastor. Ven. 1583. 12. Französiß, durch Mel. Brisset, Tours 1591. 12. Lo Calisto, Ven. 1583. 12.) — Crist. Ca-

Belletti (L'Amarilli, fav. pastor. Ven. 1587. 12.) — **Madalia Campiglia** (La Flori, favol. bosc. Vic. 1588. 8.) — **Ces. Simonetti** (L'Amaranta, fav. bosc. Pad. 1588. 8.) — **Piet. Lupi** (I sospetti, fav. bosc. Fir. 1589. 8.) — **Bat. Guarini** († 1613. Il Pastor fido, Tragic. past. Ven. 1590. 4. und mit solchem Verfall aufgenommen, daß es schon Ven. 1602. 4. das 20te Mahl, und bloß bey Lebzeiten des Verfassers 48 Mahl, zuletzt im 1ten B. seiner Werke, Ver. 1737. 4. gedruckt wurde; aber auch so vielfältig besritten, daß Fontanini in seiner Bibl. Italiana B. 1. S. 431 u. f. elf Seiten mit der Geschichte der Streitigkeiten darüber angefüllt hat. Der Titel, Tragicomodia, wurde nämlich von dem Kritiker, Gias. Norez, so wie die ganze Dichtart, in seinem Discorso intorno a que' principi cause e accrescimento che la Comedia, la Tragedia e il Poema eroico ricevano della Filosofia morale e civile. Par. 1587. 4. für ein Ungeheuer erklärt, und Guarini, ob er gleich sein Gedicht noch nicht drucken lassen, vertheidigte sie denn doch, in seinem Verato (dem Nahmen eines berühmten Schauspielers dieser Zeit) Ferr. 1588. 8. Norez antwortete, und wurde wieder beantwortet; andere mischten sich in den Streit, worunter Gausino Summo der merkwürdigste ist, der von seinen Discorsi, einen gegen die Tragikomödien, einen andern gegen Schäferdramen überhaupt gerichtet hat. Hätten beyde ihre Nation so gut gekannt, als sie Griechen und Römer zu kennen scheinen, und in Erwägung gezogen, daß, bey verschiedner Cultur überhaupt, endlich schlechterdings verschiedener Geschmack entstehen muß; so würde keinem das Werk anstößig gewesen seyn, oder sie würden vielleicht gezeigt haben, daß z. B. bey angelegentlicher, ausschließender, und höchst ernstlicher Beschäftigung mit Musik, Matheseu, u. d. m. der wahre gute, alte Geschmack in der Dichtkunst nicht festgehalten, oder einem Werk, welches übrigens voll lebhafter Einbildungskraft ist, der

Verfall versagt werden kann. In dem Werke des Guarini ist von der eigentlichen Schäferwelt nichts mehr sichtbar: künstlicher und verschlagener können nicht Hofleute seyn, und epigrammatischer können nicht Wislinge reden, als seine Schäfer. Es ist übrigens in das Spanische von Plac. de Figurea, Valenc. 1659. 8. In das Französ. außer einzeln Theilen desselben, siebenmahl, zuletzt von Pecquet, Par. 1733. 12. 2 B. in Prosa. In das Englische viermahl, zuerst von Rich. Bannshaw, L. 1644. 4. und zuletzt 1782. in Versen. In das Deutsche überhaupt achtmahl, zuerst 1636, zuletzt von Dürcke 1773 übersetzt worden. Auch haben die Spanier von der Isabella Correa, Amb. 1694. 8. und die Franzosen von Simon Pellegrini, Par. 1726. 8. eine Nachahmung desselben erhalten.) — **Ces. Cremonino** (Le pompe funebri, ovvero Aminta e Clori, fav. silvestre, Ferr. 1590. 4. Französisch durch Chr. Bion de Dalibray, Par. 1634. 8.) — **Carlo Neri** (La Cintia, fav. past. Ven. 1594. 4.) — **Nic. degli Angeli** (Il Ligurino, fav. pastor. Ven. 1594. 12.) — **Franc. Contarini** (La fida Ninfa, Vic. 1595. 12.) — **Vinc. Giusti** (Elpina, fav. Past. Udine 1595. 8.) — **Franc. Bracciolini** (L'amoroso sdegno, fav. past. Ven. 1597. 12. französ. durch einen Ungenannten, Par. 1602. 12. und Jf. de la Grolle, Par. 1612. 8.) — **Scip. di Manzano** (L'Acì, fav. marina, Ven. 1600. 4. daß die Personen aus Schiffen bestehen, besagt der Titel.) — **Gianm. Guiccardi** (Il sogno, fav. bosc. Ferr. 1601. 8. La past. regia, ebend. 1602. 8.) — **Rid. Campeggi** (Il Filarmindo, fav. past. Bol. 1605. 4. 1698. 12.) — **Frcs. Vinta** (Il Rappimento di Corilla, fav. bosc. Ven. 1605. 4.) — **Guidib. Buonarelli** (Filli di Sciro, fav. past. (Ferr. 1607. 4.) colla difesa dell doppio amore di Clelia, dall'Autore, (welche auch einzeln, unter dem Titel, Discorsi in difesa etc. Anc. 1612. 4. gedruckt, und, wie man sieht, von dem Dichter selbst sind) etc. col-

la vita di lui da Franc. Ranconi, Rom. 1640. 12. Par. 1651. 4. Amst. 1678. 24. colla vita dell'Autore scritto da Ap. Zenò, Ven. 1700. 24. co' discorsi in difesa, Mant. 1703. 12. Lond. 1728. 8. Das Stück ist, nächst den Stücken des Tasso und des Guarini, das berühmteste in Italien; und in das Französ. fünfmal, zuerst, Toulouse 1624. 8. zuletzt von L. du Bois de St. Gelais, nebst der oben gedachten difesa, Brüssel 1707. 12. 2 B. in Prosa, aber nie von Diane Dalibran, überf. worden. In das Englische 1655. 4. Die von Ald. Sherburne, deren Jos. Barnes in seinen Anmerkungen zum Anakreon S. 118. Camb. 1795. 8. erwähnt, ist nicht gedr. — Aless. Calderoni (L'esilio amoroso fav. bosc. Ferr. 1607. 12.) — Giov. Villifranchi (Amaranta, fav. pesc. Ven. 1610. 1639. 12.) — Gio. Capponi (L'orsilia, fav. bosc. Bol. 1615. 12.) — Dion. Viola (Il Dorillo, fav. caccia-toria, Vic. 1619. 8.) — Giul. Ces. Cortese (La rosa, fav. bosc. Nap. 1621. 12. in seinen Werken, Nap. 1666. 12. 1ste Ausg. eine ziemlich glückliche Darstellung der Sitten des Landvolkes.) — Isabella Coreglia (La Dori, fav. pesc. Nap. 1634. 12.) — Mit dem Verfall des übrigen Drama in Italien fiel auch das Schäferdrama endlich so tief herab, daß man auf einer sehr niedrigen Stufe der Menschheit stehen muß, um dadurch unterhalten werden zu können. Auch wurden die mehresten Stücke dieser Art zuletzt förmlich in Musik gesetzt, und für die Musik zugleich geschrieben, und gehören also eigentlich zu den Opern. Die davon noch allenfalls freyen Werke sind von Gio. Marc. Crescimbeni (Elvio, fav. past. Rom. 1695. 4.) — Aless. Guidi (Endimione, Ver. 1726. 12. mit einem Disc. von Vinc. Gravina.) — Fr. Lemene (S. Neue Crit. Briefe, Jän. 1763. 8. S. 313. Auch führt Crescimbeni (istor. della volg. Poef. B. 1. S. 238.) noch eines, Amore eroico fra i pastori, an. — Eine Sammlung von Schäferdramen erschien, unter dem Titel, Teatro pastor. Ven. 1783. 8. —

Zu den Dramen dieser Art sind ferner noch die Werke des Mich. Angelo Buonarrotti, des J. La Tancia, Fir. 1612. und La Fiera (welcher letztere aus 25 Aufzügen besteht, aber in fünf Theile abgetheilt, und zuerst, mit der vorhergehenden zusammen, Flor. 1726. f. gedruckt worden ist) zu rechnen; beyde enthalten sehr glückliche Darstellungen von Sitten und Empfindungen der verschiedenen Arten des eigentlichen Landvolkes. — Uebrigens liefern ausführlichere Nachrichten von den Dramen dieser Art, Crescimbeni in seiner Stor. B. 1. S. 65 und 282 u. f. Verelli, in dem angef. W. S. 14 u. f. Quadrio in s. Storia e Rag. V. S. 382 u. f. Bettinelli, in s. risorgimento d'Italia, Oper. B. 4. S. 108 und 253, u. a. m. —

Schäfersonnette von ital. Dichtern; Bern. Tasso (scheint deren zuerst abgefaßt zu haben, die sich im Libro primo degli Amori, Ven. 1532. 4. und im libro terzo, Ven. 1537. 4. befinden.) — Bened. Varchi († 1566. Sonetti pastorali von ihm stehen im 2ten B. von Raccolta delle rime di div. A. Ven. 1547. 8. und sind, vermehrt, unter dem Titel, Sonetti pastorali, Fir. 1555. 8. besonders gedruckt worden.) — Sonetti pescatori e maritimi von Nicolo Franco u. a. m. finden sich bey den Dialogi maritimi . . . Mant. 1547. 8. — Eben dergleichen finden sich in der Lira des Giamb. Marini, Ven. 1604. 12. 2 Th. welche wirklich zu den besten gehören. — Gasp. Murtola (Sonetti pescatori finden sich in s. Pescatori, Mac. 1617. 12.) — so wie in des Ven. Menzini — in des Sil. Veers, des Ant. Tommasi, Seb. Mar. Paoli und den Rime a. m. — Auch finden sich hin und wieder, aber sehr selten, einzelne Schäferlieder. —

Eigentliche, und blos allegorische Eklogen, worin die Dichter der verschiedenen Arabischen Gesellschaften, unter ihren Schäfernahmen, in denselben redend auftreten, und unter Gegenständen und Völkern aus der Schäferwelt, ent-

entweder Begebenheiten aus der wirklichen, oder gar wissenschaftliche und zum Theil theologische Materien befragen, verdienen höchstens allgemein erwähnt zu werden. Der bekannte Gius. Fel. Desi, gab 3. B. bey der Erhebung Clemens des 7ten zum römischen Bischofe, acht dergleichen Egloghe, Vol. 1701. 4. heraus. Und Egloghe filosofiche ne' quali si spiegarono varie opinione della moderna fisica erschienen, Fir. 1753. 8. Doch wer mehrere Nachrichten von solchen Spielwerken wünscht, lese, unter andern, Crescimbeni, Stor. della volgar Poet. B. 1. S. 276 u. f. n. A. —

Hirtengedichte bey den Franzosen: Unter dem Nahmen, Pastourelle, haben die Normannischen Troubadours viele Gedichte hinterlassen, deren Inhalt irgend ein Schäfermährchen ist, und Le Grand hat einen Auszug aus einem solchen Gedichte in dem 7ten Bd. der Fabl. et Contes du XII et de XIII Siecle, P. 1779. 8. S. 309 geliefert, wo er zugleich diese Art Gedichte überhaupt zu den angenehmsten jener Zeit zählt, und ihnen nur zu viel Einförmigkeit zur Last legt. Auch von den Provenzalischen Troubadours sind Gedichte dieser Art geschrieben worden. S. den Disc. prelim. der Hist. des Troubadours S. LXVI. Aber im Grunde sind, wenigstens die ersten, nicht Darstellungen von eigentlichem Hirtenleben und Hirtenempfindungen; diese konnten, aus den schon angeführten Gründen, weder zur Darstellung begeistern, noch in der Darstellung gefallen; sie enthalten Vorfälle, welche auch jedem andern hätten begegnen können. Nicht von viel anderer Beschaffenheit sind die Pastourelles des Froissard (S. die Bibl. franc. des Goujet, B. IX. S. 143.) So reizend sie an und für sich selbst seyn mögen; so wenig sind die Urbilder zu seinen Schäfern und Schäferinnen aus der eigentlichen Schäferwelt genommen; und so naß der Ausdruck ihrer Empfindungen auch ist: so sehr zeigt sich doch eine, dem Hirtenstande nicht zukommende Verfeinerung darin. Auch eine so genannte Joylle

von M. Chartier (1458) die in den 7ten Bd. der Annal. poet. S. 89 aufgenommen worden ist, enthält nichts Schäferartiges, sondern eine Darstellung des Trübsaligen und Klagen über unerhörte Liebe. Was aber, durch alles dieses, sehr deutlich erwiesen wird, ist, daß die Geschichtschreiber der französischen Poesie, als Genest (in f. Dissert. de la Poesie pastor. S. 299 im 2ten Bde. der Divers Traictés sur l'Eloq. et sur la Poesie, Amst. 1730. 12.) Goujet (in f. Bibl. franc. B. III. S. 251. B. XI. S. 55.) die Verf. der Annal. poet. (B. II. S. 151) u. a. m. sehr Unrecht haben, wenn sie den Clement Marot († 1544) zum Erfinder dieser Dichtart bey den Franzosen machen. Er kann seine Hirtengedichte mehr nach den Mustern der Alten abgefaßt, und die Sprache mit dem Nahmen Eglogue bereichert, oder zuerst Gedichte mit diesem Titel geschrieben haben; die Sache selbst war lange vor ihm da. Und, weit entfernt, sie zu vervollkommen, hat er den Gesichtspunct dafür verrückt. Seine Eklogen sind, sämmtlich, allegorisch. Es sind deren vier. Die erste ist eine Anwendung des Virgilischen Pollio auf die Geburt des Dauphin; in den übrigen drei klagt Marot, unter dem Nahmen, Robin, dem Könige sein Leid, oder Thyeot und Colin über den Tod der Mutter des Königes, oder ein christlicher Schäfer, dem Gott Pan, seine traurigen Umstände. Sie finden sich im 7ten und 4ten Theil seiner Werke; à la Haye 1731. 12. 6 B. — Jacq. Bereau (Eglogues . . . Poit. 1565. 4. Es sind deren 10, wovon die meisten zärtlichen Inhaltes, die Darstellung aber sehr plump ist. Nachr. von dem Verf. giebt Goujet, a. a. O. Bd. XII. S. 147 u. f.) — El. Vinet (schrieb, dem Nahmen nach, ums J. 1573 einige Eklog. wovon Goujet, a. a. O. S. 249 u. f. Nachr. giebt.) — Remy Belleau († 1577. Seine Bergerie . . . Par. 1572. 8. besteht aus jugendlichen Liebesgedichten, welche er durch eingestreute Prose in ein sehr übel zusammenhängendes Ganzes gebracht hat. Er findet

findet 3. B. gemahlte Schäfer, aus deren Munde er Gedichte hört. In f. Oeuv. poet. Par. 1578. 8. Rouen 1604. 12. 2 B. finden sich einzelne Eklogen, wovon vier in den 6ten B. der Annales poet. aufgenommen worden sind; sie sind zum Theil mit Leichtigkeit, aber auch mit Nachlässigkeit und Härte abgefaßt. Eine davon ist eine Nachahmung des Hohenliedes, und in den übrigen ist der Schäfercharacter gar nicht beobachtet. Nachr. von dem Verf. liefert Goujet, a. a. O. Bd. XII. S. 291 u. f.) — Anton de Corol (1580. In dem 9ten B. der Annales poet. S. 19 findet sich von ihm eine so genannte Bergerie, welche so ziemlich die Sprache eines verliebten, obgleich nicht eben eines Schäferherzens spricht. Sie erschien mit mehreren in f. Livre des Mignardises, Par. 1578. 4. S. übrigens Goujet, a. a. O. B. XII. S. 125.) — Pierre de Ronsard († 1585.) Von seinen Eklogen enthalten die Annales poet. im 5ten B. viere, welchen es nicht an einzeln glücklichen Stellen fehlt. Die erste davon (S. 97) besteht aus vier Schäfern und einer Schäferin, welche sich beeifern das Lob Karl des 9ten, der K. Katherine, und des verstorbenen Heinrichs zu besingen, und die also, in gewisser Art, dramatisch ist. Aber freylich sind sie keinesweges schäferartig. In einer andern muß, 3. B. Margot den Turnebus und Buddus loben; aber was kann eine Schäferin von diesen Gelehrten wissen?) — Jean Ant. de Baif († 1592. Drey seiner Eklogen sind in dem 7ten B. der Annales poet. befindlich; seine Schreibart ist weilschweißig, nachlässig, hart, und, was noch mehr ist, der Eigenthümlichkeit der französischen Sprache nicht angemessen; aber dennoch fehlt es nicht an einzeln glücklichen Wendungen. Geschrieben hat er deren überhaupt 19, die sich im 2ten Bd. f. Oeuvr. Par. 1572. 8. 2 B. finden. Nachr. von dem Verf. giebt Goujet, a. a. O. B. XIII. S. 340 u. f.) — Jean Vaugelin La Fresnaye († 1606. Seine Idyllen haben viel gesälliges, und hin und wieder etwas von der glücklichen, der

französischen Poesie nicht eben eigenen, Einfach. Dem Verfasser der Trois Siècles zu Folge, soll er zuerst Gedichte mit dem Titel Idylle geschrieben haben; aber die Verf. der Annales poet. führen, wie gedacht, schon ein solches Gedicht von Main Chartier an, wovon ich, indessen, nicht weiß, ob der Verfasser selbst, es so benannt hat. Auch schreibt jener ihm noch die erste Vermischung von Prose mit Versen zu, und so viel ist gewiß, daß das Bouquet de Philereus, in f. Foresteriez, Poit. 1555. 8. auf solche Art abgefaßt ist. Er beschreift darin sein Landgut, und die eingewebten Verse findet er an den Bäumen geschrieben. Seine Idyllen nehmen, in f. Poet. Caen. 1612. 8. zwey Bücher ein; und die fünfte darin ist schon von dem J. 1560 datirt. Das Leben des Verf. findet sich, bey Goujet, a. a. O. Bd. XIV. S. 78 u. f.) — Cl. de Morenne († 1606. hat auf den Tod eines Kardinal von Bourbon ein Gespräch zwischen drey Schäfern geschrieben, das im 10ten B. der Annales poet. S. 201. mit abgedruckt, aber ohne alles Interesse ist, weil sich bey den redenden Personen selbst kein Interesse an dem Tode dieses Kardinals gedenken läßt. Mehrere, gleich mittelmäßige, sind bey f. Oraisons funebres . . . Par. 1605. 8. und Nachr. von ihm, bey Goujet, a. a. O. B. XIV. S. 48 zu finden.) — Et. Pasquier († 1615. In seiner Jeunesse, Par. 1610. 8. und nachher in f. Werken, Par. 1723. f. ist eine so genannte Pastorale du vicillard amoureux, worin der alte Schäfer Zenot sich gegen die Schäferin Catin über ihre Spötterey wegen seines Alters beklagt, und ihre Liebe zu gewinnen sucht, und die junge Catin sich über ihn lustig macht, bis der dazu kommende Pan sie ausöhnt. Auch der Dichter spielt eine Rolle darin, und das Gedicht endigt sich mit einem Gesange, welchen Zenot und Catin mit einander singen. Man sieht hieraus, daß es eine Art von Drama ist; und, wenn man abrechnet, daß Zenot und Catin nicht eigentliche Schäfer sind: so kann wohl nur ein übel angewandter

beist.

heiliger Eifer den Abt Goujet (Bibl. franc. B. 14. S. 260) vermocht haben, es für ganz schlecht zu erklären. Die naive Sprache, und selbst die Naivität in den Gefinnungen machen das Gedicht zu einer ganz angenehmen Lectüre.) — **Rampalle** (Idalles, Par. 1648. 4.) — **Pierre Gondelin** († 1649. Der Verf. der *Trois Siècles* schreibt ihm sehr gute Idyllen in der Mundart von Languedoc zu.) — **Guil. Brebeuf** (Eclogues, Par. 1662. 12.) — **Ant. Godeau** († 1672. Seine Eclogues sacrées et spirituelles sind, die ersten, Umschreibungen des Hohenliedes, und die letztern, Unterredungen zwischen sich und einzeln Gliedern seiner Gemeinde, in welchen er sich mit ihnen von den betrügerischen Freuden der Welt, dem Reize der zukünftigen, u. d. m. unter Bildern, aus dem Hirtenleben genommen, bespricht; sie unterscheiden sich also von den frühern Eklogen der Franzosen in nichts; als daß sie geistlichen Inhaltes sind; denn die französischen Schäfer jener Zeit sind nie eigentliche Schäfer; Stadt- und Hof- und Dichterbegebenheiten und Empfindungen sind, in allen, unter Schäfernahmen, vorsetzlich, und absichtlich maskirt.) — **Gilles Menage** († 1692. Seine Poës. fr. Par. 1656. 4. bestehen größtentheils aus so genannten Eklogen und Idyllen, die gar nicht im Tone des Hirtengedichtes abgefaßt, und eigentliche Lobgedichte, worin bloß Menage als ein Menalcas spricht.) — **Ant. Deshoulières** († 1694. Von ihren dreyn Schäfergedichten sind zwey Klagen der Liebe, wie ungefähr die Verfasserin, wenn sie Schäferfäusche, und Stab und Huth genommen hätte, sie würde ausgeschüttet haben; in der dritten wird Ludewig der 14te besungen. Es verdient übrigens bemerkt zu werden, daß die berühmteste derselben, *Les moutons*, bey nahe Wort für Wort, aus einem Gedichte des vorher angeführten Antoine Costel gezogen ist.) — **Jean Renaud de Segrais** († 1701. Seine Schäfergedichte sind von Voileau selbst gelobt worden; aber für Voileau war alles schön, was

als Kunstwerk schön war; so weit gieng seine Kritik nicht, daß er Verhältniß des Inhaltes zu der wirklichen Welt, und ob das, was Schäfer ist und heißt, auch, in dem höchsten Ideal gedacht, solche Gefinnungen, solche Empfindungen haben, und sie auf solche Art ausdrücken, und ob es in solche Lage kommen könne, oder nicht, u. d. m. untersucht hätte; hatten jene Gefinnungen, jene Empfindungen den Schein von Wahrheit überhaupt, waren sie sprachrichtig, und im Verhältnisse ihres Tones ausgedrückt: so waren sie ihm schön. Indessen kommen die Schäfergedichte des Segrais denn doch meines Bedünkens, im Ganzen, dem Begriffe von Hirtengedicht so nahe, als französische Gedichte ihm kommen können. Vielleicht sind sie die ersten, welche ein französischer Dichter, mit dem eigentlichen, deutlichen Vorsatze, Hirtengedichte zu schreiben, abgefaßt hat. Sie sind zuerst in f. Poës. div. Par. 1658. 4. und nachher, öfterer einzeln, und mit guten Bemerkungen 1737. 8. gedruckt worden. Ein größeres derselben, *Athis*, erschien bereits. Par. 1653. 4.) — **Gil. Bern. de Requeleyme**, Sgr. de Longepierre († 1721. Seine Idyllen erschienen mit seiner Uebersetzung des Dion und Moschus, Par. 1686. Lyon 1697. 12. und sind fast alle ohne Saft und Kraft. Ob die Idyll. nouv. Par. 1690. 12. eben diese sind, weiß ich nicht.) — **Bern. de Fontenelle** († 1756. Poësies pastor. ... Par. 1688. 12. und nachher noch sehr oft, einzeln, und in f. W. Es sind deren 10, worin Fontenelle, und nicht Schäfer, reden.) — **Houd. de la Motte** (Im 2ten B. f. W. sind 20 ganz erträgliche Eklogen.) — **P. Charl. Roy** (in seinen Oeuvr. div. Par. 1727. 8. finden sich einige mit ziemlicher Leichtigkeit, aber auch schwach geschriebene Eklogen. — Ueberhaupt scheint die Beschäftigung mit dem Hirtengedichte den französischen Dichtern, von dem Anfange dieses Jahrhunderts an, ein bloßes und ein unnützes Spielwerk gedünkt zu haben; und, bey dem Zustande der Sitten und Cultur ihrer Hauptstadt, welche

denn

denn doch den Werth der Dinge bestimmt, mußten auch Empfindungen, wie sie selbst das französische Hirtenideal gewähren kann, endlich eine fade, und langweilige Unterhaltung gewähren. Die Bekanntschaft mit unserm Gesner scheint sie, auf die Bearbeitung dieser Dichtart, erst wieder aufmerksam gemacht zu haben; aber freylich sind sie darum dem Tone des Hirtengedichtes nicht näher gekommen. — **Ch. Sedaine** (In f. *Pieces fugit*. Par. 1752. 12. finden sich auch Hirtengebichte.) — **Alex. Fr. Jacq. Mazon de Pezay** († 1778. Seine *Zelis au bain*, Gen. 1763. 8. vier Gesänge. Par. 1768. 8. sechs Ges. und in f. *Oeuvr.* Liege 1791. 12. 2 B. gehört im Ganzen hierher, ist reizend, verführerisch, aber viel zu verfeinert für Hirtenleben.) — **Marechal** (*Bergeries*, Par. 1770. 12. Der Inhalt ist aus Gesner genommen, und mit französischem Wasser erweitert worden.) — **Leonard** (*Idylles morales*, P. 1766. 8. *Poésies pastor.* 1771. 8. vermehrt und mit dem Titel, *Idylles et Poemes champêtres*. Par. 1781. 8. und in f. *Oeuvr.* Par. 1788. 8. 3 B. worin sie, in 4 Bänder abgetheilt sind. Der Inhalt ist, zum Theil, auch aus Gesner gezogen. Die, von des Verf. eigener Erfindung sind zwar ein wenig weit-schweifig, und hin und wieder zu gekünstelt, doch voller reizenden Gemälde und sanfter Empfindung. Wer übrigens sehen will, wie bey den Franzosen das Schäfergedicht immer mehr idealisirt und verfeinert, und aus den, allenfalls noch idealischen, französischen Hirten, zuletzt sogar idealisirte Arkadier, (nach den gewöhnlichen Begriffen von Arkadien) geworden sind, der vergleiche diesen Dichter mit dem Segrais. So angenehm jener sich zum Theil liegt: so weiß man doch schlechterdings nicht, wohin man seine Personen setzen soll? Man ist in einer wirklich idealischen Welt, und soll denn doch nicht darin seyn.) — **Berquin** († 1791. *Idylles*, Par. 1774. 12. mit A. Eine zweite Samml. 1775. 8. Zusammen 1787. 8. 2 B. und mit des Verf. Romanzen 1788. 12.

Auch zu diesen hat unser Gesner, zum Theil, und zu einer derselben, die Grazien aus den Ländelern des H. v. Gerssenberg, den Stoff hergegeben. Die Versification derselben ist leicht und annehm.) — **Brunel** (*Idylles*, Par. 1777. 12.) — **Chev. Florian** (*Ruth. Eglog. sainte*, 1784. 8. In Ansehung der dichterischen Darstellung ohne großen Werth.) — **Ungen**. (*Don Gerard le Patriarche, ou le vieux laboureur*, 1784. 8.) — **J. B. le Clerc** (*Pro-menades champêtres, ou Poésies pastor.* 1778. 12. Deutsch, unter dem Titel, *Gemälde aus dem goldenen Zeitalter*, von L. H. Heydenreich, Leipz. 1788. 8.) — **Mosll. Levesque** (*Idilles ou Contes champêtres*, Par. 1786. 16. Deutsch, von A. Reinhard, Helmst. 1788. 8.) — **Mosll. Flechet** (In ihren *Essais poet.* P. 1790. 12. finden sich verschiedene Hirtengebichte.) — In dem *Almanac des Muses* finden sich deren von Arnaud, Mde. Duverdier, Peravi, Mailhe, de la Tour, de la Montagne, u. a. m. so wie bey den Contes de Keratry, Par. 1791. 12. Auch haben Louis Monogenot († 1768) P. J. B. Nougaret, Vlin de St. More (Nachahmungen von Gesner) deren einzelne geschrieben; und *Idylles . . . trouvées dans un hermitage* sind Strasb. 1781. 8. gedruckt worden. —

Schäferromane in französischer Sprache. Diese unterscheiden sich von den, vorher angeführten, italienischen Schäferromanen, größtentheils dadurch, daß die Begebenheiten darin das Hauptwerk sind, und ihnen ein vollständiger Plan zum Grunde liegt. Sie wurden Mode, wie der Geschmack an Ritterromanen fiel, oder vielmehr wie Sitten und Cultur immer mehr sich von Sitten und Cultur der Ritterzeiten entfernten, und Liebe und Galanterie allein herrschend, wie mehrere Stände, als der Stand der Ritter, im Staate wichtig wurden. Nun sieng man an, unter der Dichtung von Schäfernamen, Liebesgeschichten zu behandeln. Diese Dichtung war so natürlich. Liebe,

ohn

ohne Ruhe, scheint keinen Genuß zu gemäßen: und wo scheint mehr Ruhe, als bey dem Schäferstande, zu seyn? Der erste, mir bekannte, Roman dieser Art sind: *Les Bergeries de Juliette*, auxquelles par les Amours des Bergers et des Bergères, l'on voit les effets différens de l'amour, avec cinq hist. comiques racontées en cinq journées par cinq bergers. . . par Olenix du Mont Sacré (Nîe, de Montreux) Par. 1788. 12. 2 B. 1798. 12. 5 B. Er ist unbeschreiblich langweilig. — Mehr wurde diese Dichtart gehoben durch *Honore d'Urse* († 1623. *L'Astrée*, ou plusieurs histoires où sous personnes de Bergers et d'autres sont deduits plusieurs effets de l'honnête amitié, Par. 1610. 4. vier Theile, und der 5te von Valth. Varo, Par. 1627. 8. sammtlich, Par. 1637. 8. 5 B. Rouen 1647. 8. 5 B. Par. 1733. 12. 10 B. Der Verf. läßt an den Ufern der Lignon, unter den ersten fränkischen Königen, seine übrigens in guten Glücksumständen lebenden Personen, aus Neigung und zum Vergnügen, ihre Schaafe selbst weiden; und aus der damit verknüpften Muße entstehen nun eine Menge Liebeshandel, welche im Grunde nichts, als die Liebeshandel des Verfassers und seiner Freunde sind. *Astrée* ist die schönste der Schäferinnen, und war *Diane de Chateau Morand*, zuerst die Schwägerin, endlich die Gemahlinn des d'Urse. Es sind viel Verse, obgleich höchst schlechte, mit eingemischt und Ritterwesen sieht darin noch durch. Die, übrigens regelmäßige, oder zusammenhängende Dichtung des Ganzen, verbunden mit solchem Innhalte, und einer ziemlich lebhaften, blühenden Darstellung, verschafften dem Werke einen solchen Beyfall, daß es nicht allein allgemein gelesen, sondern auch schon, Ven. 1637. 4. von Drat. Versiani in das Italienische übersetzt; — daß es durch den auch sehr oft gedruckten *Berger extravagant* . . . Par. 1628. 8. 3 B. oder, wie das Werk auch heißt, *L'Anti-Roman*, Par. 1633. 2 B. des Ch. Sorel parodirt, daß es selbst durch Patru und

Huet erklutert wurde. Noch in den neuern Zeiten nennt ihn *Remond de St. Maro* den lebenswürdigsten aller Romane, obgleich sein Inhalt uns einformig, und seine Ausführung langweilig scheinen möchten.) — *Le Payer Boutigny* (Von den vielen und mannichfaltigen Nachahmungen, welche ein solches Werk veranlassen mußte, führe ich nur *Tarsis et Zélie*, Par. 1665. 8. 5 B. 1720. 12. 3 B. an. Prinzen und Prinzessinnen, um ein ruhiges Leben zu führen, begeben sich in das Thal von Tempe, wo sie nichts als Liebe treiben.) — In neuern Zeiten sind einige größere Gedichte dieser Art, als *Les Amours de Paliris et Dirphe*, Par. 1766. 12. Deutsch, Bern 1776. 8. (Sechs Gesänge, nicht ohne Verdienst der Darstellung.) *L'Arcadie moderne*, p. la Baume Deodafat, P. 1766. 8. u. a. m. erschienen. Besonders aber ist diese Gattung durch die *Galatée*, Rom. pastor. p. Mr. le Chev. de Florian, P. 1786. 12. Engl. Lond. 1786. 8. Deutsch, Berl. 1787. 8. (eine Nachahmung der *Seis libros de Galatea des Cervantes*) und die *Estelle*, P. 1788. 12. von ebend. Verfasser, Deutsch, Gera 1788. 8. wieder Mode geworden. —

Ueber eine franzöf. Schäferpopöe, s. b. Art. *Heldengedicht*.

Schäferdramen haben bey den Franzosen geschrieben: *Nic. Silleul* (Unter dem Titel, *Les Ombres*, eine Pastorale, welche aus zwey Schäferinnen, einem Schäfer, und einem Satyr besteht, welche die Liebe, nach vielem unnützen Geschwätz mit einander vereint. Das Stück wurde im J. 1506 gespielt. Ein früheres ist mir nicht bekannt.) — *Nic. de Montreux* (1608. Unter seinen Werken, findet sich *Athlète*, *Pastourelle* ou *fable bocagère* — *La Fable de Diane*, *Pastourelle* — *l'Arimène*, *Pastorale*, welche in den Jahren 1585: 1597. auf dem franz. Theater aufgeführt worden sind.) — Die große Anzahl Schäferdramen, welche bis gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts auf dem französischen Theater herrschten, zusammen zu zählen, und einen Max-

ret,

ret, Raffiguer, Pichou, Ballette, de la Morelle, Trotterelle, du Rocher, Marechal, Montchretien, Weber, u. a. m. wieder aufzuwecken, würde nicht der Mühe werth seyn. Der größte Theil dieser, während vierzig Jahren, geschriebenen Dramen war aus der Asta des Urse gezogen; (S. Segraisiana, Par. 1721. 8. S. 145.) und einer der fruchtbarsten, und zu seiner Zeit angesehensten Pseveranten derselben war Alex. Hardy († 1630.) Unter seinen in sechs Bänden gedruckten 41 dramatischen Stücken, durch welche er unstreitig den Grund zu den anständigen Schauspielen in Frankreich legte, finden sich fünf Pastorale; sie blieben im Besitze des Theaters, bis — Honorat de Beaul, Marq. de Racan († 1670) mit seinen Bergeries, ou Artenice, Pastorale, welche im J. 1618 unter dem Titel, Artenice, mit vielen Weglassungen, gespielt, und vollständig 1625 gedruckt wurde, erschien. Dieses Stück, das ich als bloße Ekloge charakterisirt, und mit dem Zunage angeführt gefunden, daß Racan auch viele Schäferspiele geschrieben habe, ob er gleich sonst keines geschrieben hat, vertrieb die schlecht erfundenen, schlecht angelegten, und schlecht geschriebenen Schäferdramen des Hardy durch einen glücklichen, obgleich etwas verwickelten Plan, eine ziemlich gute Ausführung, und eine ziemlich elegante Versifikation gänzlich von der Bühne. Auch hat das Stück noch das Verdienst, daß es nicht, wie die vorhergehenden, nach der Form der italienischen Stücke dieser Art zugeschnitten ist. (S. hist. du Theatre franc. . . Par. 1745. 12. B. 4. S. 283.) — Jean Ogier des Combaud († 1666. L'Amarante pastorale, wurde im Jahre 1625 mit vielem Beyfalle aufgeführt.) — Baro (La Clorisse, Pastor. aufgeführt 1631 mit vielem Beyfalle. — Jean de Rotrou († 1650. Amarillis Pastorale, wurde erst als solche, nach dem Tode des Verfassers, im Jahre 1652 gespielt.) — Die vielen Schäfersstücke, und der Einfluß dieser Schäferereyen auf die Sitten, veranlaßten eine Satyre dagegen, welche

unter dem Titel, Le Berger extravagant, Comedie en V actes, von Corneille de Nisse im J. 1653 gespielt, und im folgenden gedruckt wurde. Auch fiel der Geschmack daran, und die Beschäftigung damit immer mehr. In den von Housault (Les Yeux de Philis changés en autres, Pastorale, aufgeführt 1665.) von Vise' (Delice, Pastorale, aufgeführt 1667.) von Champmesle (L'heure du Berger, aufgeführt 1672.) geschriebenen Stücken dieser Art näherten sich die Charactere den Characteren der bürgerlichen galanten Welt; es sind nur noch Schäfererzählungen übrig, und so starb gegen Ausgang des Jahrhunderts allmählig die ganze Gattung aus. In neuern Zeiten hat, unter andern, Marmontel, eine Pastorale für das italienische Theater, la Bergère des Alpes, nach seiner Erzählung, im J. 1766, in Musik gesetzt von Koot, und, nach eben dieser Erzählung, Desfontaines; um eben diese Zeit, eine Comödie geschrieben; aber, daß hierin nichts von eigentlicher Schäferwelt, und Schäferdenkart sichtbar ist, versteht sich von selbst. — Auf dem Operntheater haben die Schäfer lange Zeit zu bloßen Entreen gedient. La Motte gab im J. 1697 Iphig, Pastorale heroïque, in Musik gesetzt von Destouches, und im 7ten B. f. W. Par. 1754. 12. S. 89 befindlich, heraus, worin Schäfer und Götter aller Art mit einander ihr Wesen treiben. — Uebrigens haben die Franzosen das Hirtengedicht überhaupt nie mit glücklichem Erfolge betrieben. In den erstern Zeiten war es ganz allegorisch; die Dichter hielten in Schäfer ihre Vorfälle ein; und Genest (in dem angeführten Werke S. 320 u. f.) schloß daraus, daß es immer allegorisch seyn mußte, und suchte zu erweisen, daß auch Theokrit und Virgil, immer unter ihren Schäfern, und unter dem, was sie sagen, andre Menschen, andre Begebenheiten, als Menschen und Begebenheiten aus der Schäferwelt, hätten darstellen wollen. Nach den ersten, eigentlichen Versuchen im französischen Hirtengedicht, arteten die Schäfer bald, mehr oder weniger

niger, in seine, spitzfindige, galante, oder gar in idealische Wesen aus, zu welchen, in der wirklichen Welt, auch nicht einmal ein Schatten zum Gegenbilde sich findet. Unfreilich ist dieses in der Art der Cultur der Nation gegründet. Aus eben diesem Grunde ist diese Dichtart überhaupt auch nicht sehr ämlich bearbeitet worden. Genest (S. 306) fand eine Ursache davon in einer Spötterey des Voileau; aber diese Spötterey selbst entsprang aus dem Geiste der Nation. Mairault, in f. Disc. sur l'Eglogue, der bey seiner Uebersetzung des Nemesianus und Calpurnius, Par. 1744. befindlich ist, leitet die wenige Theilnehmung der Franzosen an dem Hirtengedichte aus der Lebhaftigkeit des Nationalcharacters, aus der Geringschätzung ländlicher Bilder und Einrichtungen, welche also aus den Gedichten dieser Art wegzubleiben, und die Darstellung sehr kahl und allgemein machen müssen; aus dem Genie der Sprache, welche weder gemeine, noch weit hergeholte Ausdrücke vertrage (also, im Grund, aus der Wendung und Eigenheit des Nationalcharacters) und endlich daraus her, daß der Gegenstand der Dichtart selbst keine Existenz mehr für die Nation habe, da nur Elend, Unwissenheit und Plumpheit das Eigenthum des Landmannes sey. Und die ganz neuern und bessern Gedichte dieser Art, sind, mehr oder weniger, alle durch unsern Gesners Schriften, veranlaßt worden. Wenn sie auch nicht aus ausdrücklichen Nachahmungen derselben bestehen: so sieht man denn doch, daß die Verf. derselben den Gesichtspunkt des deutschen Dichters sich zu eigen zu machen gesucht haben. —

Hirtengedichte von spanischen Dichtern: Die ersten eigentlichen Eklogen werden von Velazquez und seinem Uebersetzer (Geschichte der spanischen Dichtkunst S. 409. N. d.) dem Garcilaso de la Vega († 1536) zugeschrieben; es sind deren drey, die, mit seinen übrigen Werken, zuerst bey den Obras de Boscan, Mad. 1544. 4. und nachher öfters mit jenen, und allein, zuletzt Mad. 1765. 8. gedruckt worden sind. Die erste, und

Fragmente aus der 2ten und 3ten finden sich im 2ten Bde. S. 1 u. f. des Parn. Espan.) — Franc. de Saa de Miranda († 1558. Obgleich ein Portugiese, hat er die mehresten seiner Gedichte in der spanischen Sprache geschrieben. Seine Eklogen, in seinen Werken, Lieb. 1595. 4. 1614. 4. 1677. 8. scheinen einen, für diese Dichtart, etwas zu heftigen Ton zu haben, so schön sie sonst, als Kunstwerke betrachtet, immer seyn mögen. Eine davon findet sich, im 3ten Bde. S. 82. des Parn. Esp.) — Juan de Morales (Ein Hirtengedicht von ihm ist in den 1ten Bd. S. 71. des Parn. Espan. aufgenommen worden.) — George de Montemayor († 1561. Eben auch ein Portugiese, der vorzüglich in der spanischen Sprache gebichtet hat. Seine einzeln Eklogen sind in dem 3ten Th. seiner Cancionero, Zarrag. 1561. 12. Mad. 1588. 8. befindlich; sie gehören zu den bessern.) — Diego Hurtado de Mendoza († 1575. Einer der besten Dichter Spaniens zu seiner Zeit, in dessen Obras . . . Mad. 1610. 4. einige sehr gute Eklogen sich finden.) — Ped. de Padilla († 1595. Seine Eklogen sind einzeln, unter dem Titel, Eclogas Pastoriles . . . Sev. 1581. 4. gedruckt, und das beste, was er geschrieben hat. Eine davon findet sich im 4ten B. S. 230 des Parn. Espan. Seine sammtl. Gedichte sind, unter dem Titel, Tesoro de varias Poesias, Mad. 1575. 1580. 4. gesammelt.) — Gomez de Tapia (lebte ums J. 1580. Wenigstens ist f. Uebers. des Camoens in diesem Jahre gedruckt. Eines seiner Hirtengedichte steht im 3ten Bd. S. 246. des Parn. Espan.) — Juan de la Cueva (Von den, in f. Obras, Sev. 1582. 8. befindl. Hirtengedichten ist eines in den 4ten B. S. 349 des Parn. Espan. aufgenommen worden.) — Luis Barahona de Soto (Eine Ecloga funerals von ihm findet sich, im 2ten Bd. S. 307 des Parn. Espan.) — Bern. de Balbuena († 1627. Sein Siglo de oro en las Selvas de Eriphile, en Mad. 1608. 8. besteht aus zehn, et was zu idealischen, sonst schönen Eklogen.)

gen.) — Luis Carrillo y Soto mayor († 1610. In s. Obras, Mad. 1611. sind ein paar nicht schlechte Eklogen.) — Estevan Man. de Villegas (1650. Das 2te Buch des 2ten Theils seiner Eroticas ... Naj. 1617. 4. besteht aus drey Schäfergedichten, wovon eines in Hexametern sehr gut, und eines aus dem Theophrast übersezt ist. Eines davon, ist in den 1ten Vd. des Parn. Espan. und eine Idylle von ihm, in den 7ten Vd. S. 32. ebend. aufgenommen worden.) — Franc. de Figueroa (In s. Obras, Lisb. 1625. 8. sind Eklogen enthalten, wovon zwey in dem 4ten Bande S. 78 und 90 des Parn. Espan. eine Stelle erhalten haben. — Vinc. de Espinel († 1634. Bey seiner aus dem Horaz übersehten Arte poetica Española ... Mad. 1591. 8. finden sich drey sehr gute Eklogen und zwey davon im 3ten Vd. des Parn. Espan.) — Lope de Vega Carpio († 1635. In seinen Rimas ... Huefc. 1623. 12. stehen drey Eklogen, und seine Pastores de Belen, Bruff. 1614. 8. sind geistliche Eklogen. Auch sind noch mehrere von ihm in andern Sammlungen vorhanden. Drey davon finden sich im Parn. Espan. Vd. 3. S. 14. Vd. 4. S. 28. Vd. 7. S. 99. Einzelne Stellen davon sind vortreflich.) — Pedro de Medina Medinilla (Eine s. Ell. ist in den 7ten Vd. S. 133. des Parn. Espan. eingerückt worden.) — Pedro Soto de Roxas († 1655. Seine Eklogen sind in s. El Desengaño de Amor ... Mad. 1623. 4. befindlich, und ob gleich nicht schlecht, doch zu witzelnd. Eine ist in dem 4ten Vd. S. 296 des Parn. Espan. zu finden.) — Franc. de Quevedo († 1647. Unter dem Titel: Obras del Bachiller Francisco de la Torre, Mad. 1631. 16. gab er eine Sammlung von Gedichten heraus, worin sich Eklogen befinden, welche zu den besten spanischen gehören. Acht Stück davon sind in den 7ten Vd. S. 221 u. s. des Parn. Espan. aufgenommen worden.) — Franc. Lopez de Zarate († 1658. Die in seinen Obras varias ... Mad. 1651. 4. befindlichen Eklogen

sind äußerst gekünstelt, geschriben, witzelnd, unnatürlich. Indessen hat denn doch eine davon in dem 8ten Vd. S. 173. des Parn. Espan. eine Stelle gefunden.) — Franc. Borja, Fürst von Squilache († 1658. In seinen Obras en Verso ... Mad. 1654. 4. stehen einige sehr gute Eklogen, wovon zwey in den 8ten und 9ten Vd. des Parn. Esp. S. 242 und 247 eingerückt worden sind.) — Bernard. Graf von Rebolledo (1660. Drey gute Eklogen sind in s. Ocios ... Amb. 1660. 4. Obras, Mad. 1778. 8. 4 Vd. zu finden.) — Augustin de Montiano y Luyando (Bey der Versammlung der Mahleracademie im J. 1754. las er eine schöne Ekloge vor. Ob die, von Velazquez S. 413 erwähnten gedruckt sind, weiß ich nicht.) — D. Joseph Porcel (hat, dem Velazquez a. a. O. zu Folge Jäger eklogen herausgeben wollen; es ist mir aber nicht bekannt, ob sie erschienen sind.) — Vincente Garcia de la Huerta (Eine schöne Fischereyekloge, Alcion y Glauco steht in der Distribucion de los Premios concedidos a los discipulos de las tres Artes ... Mad. 1760. — Franc. Aug. Cisneros (La felicidad de la vida del Campo, Mad 1780. 8. Eines der neuern, bessern, spanischen Geisteswerke.) —

So genannte Idyllen (worin nämlich der Dichter blos erzählt) sind bey den Spaniern (welche aber zu dieser Dichtart Gedichte rechnen, die eigentlich zu den bloßen Erzählungen, oder dem epischen Gedichte überhaupt, gehören, als des Musäus Hero und Leander, des Ignazio Luzans Gedicht von eben diesen Gegenständen u. d. m. s. Velazquez S. 419, und welche also hier wegbleiben) geschriben worden, von Franc. de Quevedo (siehe oben in dem 3ten V. s. Obras ... Bruff. 1661. 4. in der Musa IV. S. 129 und 176 u. s. welche, ihrem Nahmen (Erato) nach, Erotische Gedichte enthält; sie sind sehr reizend. Einige davon finden sich im 4ten Vd. S. 186 des Parn. Espan. woselbst auch, Vd. 7. S. 32. eine von Manuel de Villegas zu finden ist.) — Die

von andern Dichtern einzeln verfertigten, sind dem Hrn. Diez (Velazquez S. 420. N. h.) zu Folge mehr Werke des Wizes, als der Empfindung, und kommen also weniger in Rechnung. —

Schäferromane von spanischen Dichtern: Jorge Montemayor (La Diana, Pampl. 1578. 4. Barc. 1714. 8. Mad. 1622. 8. Liss. 1624. 8. 2 Th. mit vielen eigentlichen Eklogen untermischt. Da das Werk von dem Verf. nicht vollendet wurde, schrieb, als Fortsetzung — Alonso Perez eine Diana enamorada; Amb. 1564. 8. Diese Fortsetzung ist aber höchst elend. Eine bessere verfertigte Gil Polo: La Diana enamorada que prosigue la Diana de Monte Major, Val. 1564. 8. Bruf. 1613. 12. Mad. 1622. 8. 1777. 8. Sie besteht aus fünf Büchern, ist auch mit Schäfergedichten untermischt, wovon zwey in dem 4ten Bd. S. 172 und 181. eine Stelle erhalten haben. Diese Fortsetzung übersehte Cass. Barth, unter dem Titel: Erotodidascalus, s. Nemoratum, Lib. V. Hanov. 1625. 8. in das Lateinische. — Die Diana selbst ist durch Nic. Colin, Reims 1578. 12. durch S. G. Pavillon, Par. 1603. 12. durch Abr. Remy, Par. 1624. 8. durch Ant. Vitre, Par. 8. durch Mad. Gillot de Saintonge, P. 1696. 12. und die Fortsetzungen durch Gab. Chapuy, Lyon 1582. 16. 2 B. in das Französische und durch Ph. Harsdörfern, Nürnberg. 1646. 8. in das Deutsche übersezt worden. Uebrigens ist das, von Cervantes, im Don Quixote, Th. 1. B. 1. Kap. 6. gefällte Urtheil über dieses Werk äußerst richtig; die Arbeit des Montemayor will er von einigen Ungereimtheiten gesäubert, die Fortsetzung des Perez verbrannt, und die von Gil Polo, gleich einem Werke von Apollo selbst, aufbewahrt haben. An und für sich ist die erste in so fern allegorisch, als die Liebeshandel der Schäfer Liebeshandel angesehenen Personen sind) — Luis Calves de Montalvo (El Pastor de Filida, Mad. 1582. 8. 1610. 8. Aus Versen und Prosa bestehend.) — Miguel de Cervantes Saavedra († 1616. Die Seis libros de Galatea, waren ein Ju-

gendwerk, und erschienen zuerst 1584. Der Plan ist, durch die vielen, eingewebten Episoden ein wenig zu sehr verwickelt, und nichts darin beendigt worden; Cervantes war noch nicht Meister seiner Imagination; auch der Styl trägt Spuren davon; die Wendungen sind gesucht und weit hergeholt. Die darin befindlichen Gedichte aber vortreflich. Er versprach eine Fortsetzung, oder Vollendung des Werkes, welche nie erschienen ist. Unter dem Titel, La discreta Galatea, por Mig. de Cervantes, ist das Werk meines Wissens, P. 1611. 8. 8. wieder gedruckt worden.) — Bern. de la Vega (Pastor de Iberia, Mad. 1591. 8.) — Lope de Vega (Arcadia, Profas y versos. . . Val. 1602. 8. Mad. 1654. 8. Eine Nachahmung der Arcadia des Sannazar.) — Gonzalva de Saavedra (Los Pastores del Betis, Trani en Italia 1633. 8. Prose mit untermischten Versen) — Pedro de Castro y Anaya (Auroras di Diana, Mad. 1638. 8. in welche gute Eklogen eingewebt worden sind.) — Ein ähnliches berühmtes, portugiesisches Werk von Franc. Rodrig. Lobo wird hier an seiner Stelle stehen. Es führt den Titel, Primavera, besteht aus 3 Theilen, und ist, Liss. 1601. 1614. 4. gedr. Die Galatea des Cervantes scheint das Muster gewesen zu seyn; es übertrifft solche aber in aller Art. Von eben diesem Verf. sind auch noch zehn Eglogas Pastor. Liss. 1605. 4. vorhanden. —

Dramatische Schäfergedichte haben die Spanier ziemlich frühe gehabt; wenigstens sind in ihren ersten Lustspielen Schäfer aufgeführt worden. Cervantes sagt in der Vorrede zu seinen, Mad. 1515. 4. gedruckten acht Lustspielen, daß zur Zeit seiner Kindheit, das Lustspiel aus Gesprächen zwischen zwey, oder drey Schäfern und einer Schäferinn bestanden, und daß man es in der Folge, durch Einschaltung einiger andern Rollen, verlängert habe. Auch finden sich dergleichen Schäferspiele, in dem Cancionero des Juan de la Encina, Sarag. 1516. f. achte an der Zahl, worin sich Schäfer über geist-

liche Gegenstände und über Liebe unterreden, und die auch wirklich vorge stellt worden sind. Aber von eigentlicher Handlung und Verwickelung zeigt sich keine Spar. — Lope de Rueda (der eigentliche Stifter des spanischen Theaters, hat unter seinen dramatischen Werken Dos Coloquios pastoriles (Coloquio de Camilla und Coloquio de Tymbria) Val. 1567. 8. Ob seine übrigen Stücke, wie Signorelli (Krit. Geschichte des Theaters, Bern. 1783. 8. Th. 2. S. 27) sagt, auch eigentliche Schäferspiele sind, weiß ich nicht; Cervantes, in der gedachten Vorrede, sagt aber, daß er in der Schäferpoesie vorzuziehen gewesen wäre. — Allein, daß, in den darauf folgenden Zeiten, das Schäferdrama ferner wäre bearbeitet worden, ist mir nicht bekannt; und zweifelhaft, weil diese ersten Versuche doch immer zu schwach sind, und die Spanier zu früh an romantische, bey dem Schäferdrama nicht gut mögliche Verwickelungen gewöhnt wurden, als daß sie, an dem letztern, vorzüglich hätten Geschmack finden sollen. — Ausführlichere Nachrichten von dem Hirtengedichte bey den Spaniern, liefert Belazquez in dem 8ten und 11ten Abschnitt seiner Geschichte der spanischen Dichtkunst, Göttingen 1769. 8.

Hirtengedichte bey den Engländern: In Warton's hist. of Engl. Poet. B. 2. S. 248 wird Alexander Barclay, der Uebersetzer unseres Narrenschiffes in das Englische, um das Jahr 1514, als der Erheber der englischen Eklogen genannt. Er hat deren fünf hinterlassen, in welchen, so wie in den mehresten frühern lateinischen Eklogen, mehr über die Sitten der Zeit moralisirt und satirisirt, als Sitten der Hirtenwelt dargestellt werden. — In dem dritten Bande des gedachten Werkes S. 51 findet sich ein Auszug aus einer andern in den bekannten Reliques of anc. Poetry, B. 2. S. 67. ganz abgedruckten Ekloge oder Idylle, die in einem, dem Inhalt wahrhaft angemessenen Tone, in einer glücklich einfältigen Sprache, und mit vieler Harmonie geschrieben, und in einer, im Jahr 1557

und 1565 mit dem Titel Songs and Sonnettes gedruckten Sammlung von Gedichten verschiedener Verfasser, erschienen ist. — Ein, wahrscheinlicher Weise, eben so altes Hirtengedichte, Robin and Makyne, findet sich in den angeführten Reliq. ebend. S. 72. — Edm. Spenser († 1598. Unter dem Titel. The Shepherd's Kalender (dem Titel einer Art von Sitten- und Unterrichtsschrift für das ganze Jahr, aus Prose und Versen bestehend, ursprünglich französisch geschrieben, und schon ums Jahr 1497 in das Englische übersetzt) unter diesem Titel, und also aus Alterthumsucht, gab er, ums Jahr 1559, zwölf Eklogen, nach den zwölf Monaten benannt, heraus, welche Bathurst, Lond. 1653. 8. in das Lateinische übersetzt. Beschreibungen ländlicher Scenen, und Darstellungen seiner eigenen Empfindungen für seine Rosalinde, im Munde von Schäfern, untermischt mit allegorischer Satire auf üppige und zänkische Geisliche, machen den Inhalt aus; und der Styl ist dem Chaucer nachgeahmt. Sie sind, aber nur zum Theil, in regelmäßigen Stanzeln, von allerhand Art abgefaßt, und der Ton der Empfindung ist, besonders da man sieht, daß es des Dichters eigene Empfindungen seyn sollen, vielleicht zu roh. Sie finden sich in 5 Werken, deren Ausgaben bey dem Art. Heldengedicht angezeigt sind.) — Ungen. (Pan his Pipe in three Pastor. Eglogs in Engl. Hexameter, 1594. 8. — W. S. (Cloris, or the Complaynt of the passion of the despised Sheppard 1595. 8.) — Edw. Fairfax, Uebersetzer des Tasso (1631. Er hat zwölf Eklogen hinterlassen, wovon sich Proben in The Musae's Library, a Collect of old Engl. Poems... by Mistrs. Cowper, Lond. 1737. 1741. 8. finden. Die Sprache ist sehr gut; aber Schäferarrarias haben sie nichts, als die Namen; Eglon und Alexis reden von Limantes und Agamemnon, und der Inhalt geht auf die Begebenheiten der Zeit. Nachr. von dem Verf. giebt Cibber in den Lives, B. 1. S. 223) — Mich. Drayton († 1631. Er

Er hat dem Cibber zu Folge, a. a. O. S. 213 eine Sammlung von Hirtengedichten im J. 1593 herausgegeben, und f. Muses Elizium, 1630. 4. enthält auch dergleichen.) — Will Brown († 1646. Seine, in den Jahren 1613–1616 zuerst erschienenen, und von W. Thomson, Lond. 1771. 8. 3 B. wieder herausgegebenen Werke, entgalten, unter dem Titel, *The Shepherd's Pipe*, sieben Eklogen, welchen es nicht an Reiztheit fehlt, ob sie gleich, im Ganzen, etwas langweilig sind. Ein anderes, ähnliches Gedicht von ihm in der Folge.) — Alf Cockaine († 1683. Er schreibt selbst sich, bey Cibber, a. a. O. Bd. 2. S. 219. Eklogen zu, von welchen ich aber nicht weiß, ob sie in f. Chain of golden Poems sich finden.) — Th. Sedley (1680. In f. Works, Lond. 1719. 8. 2 B. sind einige Hirtengedichte enthalten.) — Amb. Philips (1719. Seine sechs Eklogen, welche früher, als die Eklogen des Pope erschienen, sind größtentheils in dem, der Ekloge eigenen, natürlichen Tone, wofür wir uns nicht ein idealisches Arkadien erdichten, abgefaßt. Eigentliche dichterische Wahrheit hat freylich diese Dichtart bey den Neuern niemahls, und kann sie nicht haben; wir sehen und kennen den Zustand unsers Landmannes viel zu wenig, um ihn richtig idealisiren zu können; wir betrachten ihn immer durch Theokrits, oder gar Virgils Brille; allein, wer, wie Philips, sich am Theokrit hält, bleibt der Natur denn doch immer am nächsten. Der Beyfall, den seine Eklogen erhielten, entzweyete ihn mit Popen, der sie nicht allein in dem *Guardian* N. 40 auf eine äußerst feine, glückliche Art persiflirte, sondern auch seinen Styl, in einem Aufsatze, der irgendwo in Swifts *Miscellanies* steht, mit andern zusammen parodirte. Das Leben des Philips findet sich im 2ten B. S. 285 von Johnsons *Lives of the most eminent Poets of Great-Britain*, Ausg. von 1783.) — Alex. Pope († 1744. Seine vier Schäfergedichte erschienen zuerst, in einem im J. 1709 gedruckten Bande von *Miscellanies*, worin die vorhergedachten

des Philips die ersten, und seine die letzten sind. Sie zeichnen sich hienlich durch eine äußerst richtige und musikalische Versifikation von jenen aus; aber, dem Gehalt nach, sind sie ein wahres Porpourri. Sein Messias, welchen er eine Nachahmung des *Pollio* vom *Virgil* nennt, ist aus den Prophezeiungen des *Jesaias* gezogen, und die Bilder und Beschreibungen darin sind also kühner, dichterischer, als in jenem. Es ist nur Schade, daß Pope so manche individuelle Darstellung generalisirt hat. In dem 1ten Abschn. des *Essay on the Genius and Writings of Pope* sind die ersten, wie mir dünkt, sehr richtig charakterisirt, aber die letzte zu sehr erhaben.) — John Gay († 1732. Pope soll ihn veranlaßt haben, seine *Shepherd's Week* eigentlich gegen Philips zu schreiben, um der Welt zu zeigen, daß, wenn man die Natur wahrhaft copiren wolle, man auch die Landleute so roh und unwissend darstellen müsse, als sie wirklich sind. Das Gedicht, aus sechs Eklogen bestehend, erschien im J. 1713 und befindet sich in den verschiedenen Sammlungen seiner Werke, unter andern, in der vom Jahr 1775, im 1ten B. Die so getrenn, als es dem Dichter gestattet ist, dargestellte Natur giebt ihnen viel Reiz; der Styl ist dem Inhalt gemäß; nur das Proömium ist eine zu sichtliche Parodie von Philips Vorrede, und eine zu geßiffentliche Nachahmung veralteter Schreibart, um gefallen zu können. Von seinen übrigen Gedichten gehören noch die *Rural Sports*, in leichtfließenden Versen abgefaßt, *The Birth of the Squire*, eine Satire auf die Lebensart der englischen Landjunker, drey so genannte Stadteklogen, der *Nachtrich*, der *Theetisch*, und die *Trauer einer Witwe* her, welche auch Satire sind; und sich im 2ten B. der gedachten Sammlung seiner Werke befinden. Von seiner Dione nachher, Gay's Leben findet sich im 3ten B. S. 113 der Lebensbeschreibungen von Johnson.) — Hawkins Brown (Ihm werden, meines Wissens, die *Piscatory Eclogues*, an *Essai*, Lond. 1729. 8. zugeschrieben.) — Maria Montague (*Six Town* *Eclo-*

Eclogues in dem 1ten B. S. 82 der Collection of Poems by several hands, Lond. 1758. 8. wovon aber eine, The Bassett Table, dem Pope gehört: Darstellung des Lebens der Sträflischen Damen; deutsch hat sie Hr. Chr. H. Schmid, im 5ten B. der Unterhaltungen geliefert.) — Georg Littleton († 1773. The Progress of Love, in vier Eklogen, in dem 2ten B. der angeführten Collection S. 1 u. f. unter dem Titel: Ungewissheit, Hoffnung, Eifersucht und Genuß. Ihr hichterisches Verdienst ist mittelmäßig, ob es ihnen gleich nicht an einzelnen glücklichen Stellen fehlt. Freylich darf man aber nicht Darstellung von eigentlichen Schäferempfindungen erwarten. Das Leben des Verf. findet sich in Johnsons Lives, B. IV. S. 470. Ausg. von 1783.) — Will. Collins († 1756. Oriental Eclogues, Lond. 1756. 4. und in f. Works, 1765. 8. 1780. 8. obgleich, wahrscheinlich Weise, schon früher zuerst gedruckt, enthalten mehr Beschreibungen, als Empfindungen, und im Grunde mehr Beschreibungen europäischer, als orientalischer Gegenstände; er selbst nannte sie, kurz vor seinem Tode, Irish Eclogues. Der Styl, im Ganzen, ist hart, gezwungen, gesucht, dunkel; nur ein paar Stellen können als erhaben und glänzend angesehen werden; er scheint, wie mehrere Neuere, geglaubt zu haben, daß, um Verse zu machen, es genug ist, nicht in Prose zu schreiben. Deutlich sind sie in der Britischen Bibliothek und von Hrn. Nüsseler, Zürich 1770. 8. übersetzt. Das Leben des Verfassers ist im 4ten B. S. 309 der Johnsonschen Lebensbeschreibungen enthalten.) — William Shenstone († 1763. Seine, im Jahr 1743. geschriebene, und zuerst in der erwähnten Collection of Poems by sev. hands, B. 4. S. 348 gedruckte Pastoral-Ballad in four parts, Abwesenheit, Hoffnung, Bekümmerniß und Untreue, ist unfreytlig der beste Theil seiner Gedichte. Die Empfindungen sind so natürlich, so ungesucht; und sie sind so wahr, so angemessen ausgedrückt, daß man sie mit der innigsten

Theilnehmung liest, und mit noch mehrerer lesen würde, wenn unzeitig angebrachtes Schäfercostüme nicht so oft die Läsung störte. Seine übrigen Schäferlieder, wenn man Rural elegance annimmt, sind ohne Bedeutung. Sein Leben findet sich im 4ten B. S. 323 der gedachten Johnsons. Lebensbeschreibungen. — Ungenannte: Four Pastorals 1751. 4. — Pastoral Poems 1751. 8. — Daphne and Menalcas, a Pastoral 1759. 4. — John Robinson (The Methodists, an Eclog. 1763. 4. und in f. Poems 1768. 8.) — J. Cuningham (Poems, chiefly pastoral, Lond. 1766. 8. enthalten ganz glückliche Beschreibungen ländlicher Gegenstände.) — George Smith (Six Pastorals: to which are added two pastoral songs, Lond. 1769. 4. sind auch mehr durch Beschreibungen, als durch Darstellung von Empfindung und Handlung, interessant.) — Ungen. Four Pastorals 1768. 4. — Phineb. Fletcher (Piscatory Eclog. 1772. 8.) — Ch. Jenner (Town Eclog. 1772. 4.) — W. Brown (Angling Sports in 9 Ecl. 1773. 8.) — N. P. (Six Pastorals 1773. 8.) — W. Woty (Estate orators, a Town Ecl. 1774. 4.) — Ungen. Dorianda, a Town Eclog. 1775. 4.) — Will. Richardson (Poems chiefly rural, Glasg. 1775. 8. Die darin enthaltenen Idyllen und ländlichen Erzählungen sind zwar gut versificirt; aber ob sie gerade die Sprache wahrer Empfindungen reden, getraue ich mir nicht zu behaupten.) — Ungen. The Auction, a Town Eclog. 1778. 8. Die, wie mehrere, so genannte Städte Eklogen auch zu den Satiren gerechnet werden kann.) — Will. Chatterton (In den Poems of Th. Rowley 1776. 1777. 8. finden sich auch Eklogen.) — Moral Eclogues. Lond. 1778. 4. (Scheinen, mit dem Vorsatze, das Landleben überhaupt annehmlich zu machen, abgefaßt zu seyn. Es sind ihrer viere, in welchen das Lob des Landlebens, das Wohlwollen, Unzufriedenheit und Unglück, wie es durch die verschiedenen Jahreszeiten erweckt

weckt werden kann, dargestellt werden.) — Ungen. (Pastorals, by an Officer in the Canadian Army 1779. 4.) — **Ewes Irwin** (Eastern Eclogues, written during a tour through Arabia, Egypt, and other parts of Asia, Africa, in the Year 1777. Lond. 1780. 4. wovon vorher schon *Bedukat or the self Devoted*, 1777. 4. einzeln gedruckt war. Als Darstellung orientalischer Sitten, so viel wir Europäer von hier aus davon wissen können, sehr gut; auch ist der Ton leicht und natürlich, der Ton des Europäers, nicht der Ton des Morgenländers.) — **John Score** (ein Quäker, von welchem einzelne Gedichte bereits in *Doddsley* Sammlung stehen, gab seine Werke, Lond. 1780. 8. heraus, in welchen sich *Amoeban Eclogues* und *Oriental Eclogues* befinden; einzelne Stellen haben viel Wahrheit; aber der wahre Dichtergeist ist dem Verf. nicht zu Theile geworden.) — **J. Fielding** (*The brother an Ec.* 1781. 4. Als Gedicht, gut.) — Ungen. (Bey dem *first Book of Fontenoy* 1784. 4. finden sich vier Hirtengedichte.) — **Mistress Hughes** (Unter ihren Poems 1784. 8. sind auch Hirtengedichte.) — **Rob. Burns** (Seine Poems 1786. 8. enthalten verschiedene Hirtengeb.) — **Will. Arkinson** (Seine poetic. Essays 1786. 3. bestehen größtentheils aus ziemlich niedrigen Hirtengedichten, deren sich auch in f. Poems 1789. 4. eben so schlechte finden.) — Ungen. *West-Indian Eclog.* 1787. 4. Als Gedichte ganz gut.) — **Hugh Mulligan** (Seine Poems 1788. 4. enthalten auch vier Eclogen, nach den vier Welttheilen benannt, worin die darin herrschenden Ungerechtigkeiten nicht schlecht dargestellt worden sind.) — **J. Rannie** (In f. Poems 1789. 4. finden sich verschiedene Eclogen nach altem Schlage.) — **G. Sackville Corter** (Unter f. Poems 1789. 8. 2 B. sind auch schlechte Hirtengedichte.) — **W. Faberth Sands** (Bey ihrem *Death of Ammon* 1789. 8. sind Hirtengedichte gedruckt.) — Auch haben die Engländer noch eine, unter dem Titel, *The*

affectionate Shepherd, von *Nich. Barnfield* geschriebene Sammlung von Schäferpersonnetten, Lond. 1596. 12. wovon *Warton* in f. *History of Engl. Poet.* Bd. 3. S. 405 Nachricht giebt. —

Schäferromane und Schäferepos von engländischen Dichtern: **Phil. Sidney** († 1586. Seine, der Gräfin *Pembroke*, seiner Schwester, zugeschriebene *Arcadia*, soll dem *Cibber* (*Lives of the Poets of Great Brit.* B. 1. S. 83.) zu Folge erst 1613. 4. gedruckt worden seyn. Wir sind, indessen bereits Ausgaben vom J. 1605. fol. vorgekommen. Sie ist nicht allein in holprichten Hexametern abgefaßt, sondern auch durchaus allegorisch; alle Vorfälle sind Hüllen vorgeblich moralischer und politischer Wahrheiten. So sehr interessant das Leben und der Charakter des Schriftstellers sind; und so viel er für das Aufkommen der englischen schönen Literatur that, so wenig reizend ist sein Werk, und so wenig kann er durch dasselbe jenes Aufkommen selbst befördert haben. Es ist in die meisten neuern Sprachen, als in das Französ. von J. *Baudouin* 1625. 8. 3 B. und in das Deutsche von *Valentin von Hirschberg* übersetzt worden, und in der 2ten Ausg. dieser letztern Uebersetzung sind die einzeln Gedichte das Werk von *Martin Opiz*. Von dem Leben des Verfassers giebt unter andern *Cibber*, an dem angeführten Orte, Nachricht. — **Will. Browne** († 1646. In seinen vorhin angeführten Werken findet sich *Britannia's Pastorals*, dessen Heldinn, *Mirina*, nach einer Menge von Abentheuern, zum Besitz ihrer Wünsche gelangt. Es ist durchaus allegorisch, und eine Nachahmung von *Shakespears* *Feyerköniginn*. Einbildungskraft läßt dem Verf. sich nicht absprechen; aber nichts, als bloße Einbildungskraft, macht noch nicht den Dichter aus.) — Ungen. *Edward and Imogen*, a pastor. Romance, L. 1784. 12. 2 B. —

Schäferdramen bey den Engländern: Das erste Stück dieser Art führt den Titel: *Titerus and Gallathea*, und ist, dem *Warton* zu Folge, (Hist. of Poet,

Poet. Bd. 3. S. 406) im J. 1584 erschienen. Von den übrigen Gedichten dieser Art, welche vorzüglich in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in England geschrieben wurden, deren Anzahl sich aber doch nicht über ein paar Duzend beläuft, begnüge ich mich mit Anführung der von bekannten merkwürdigen Dichtern verfertigten Stücke, als von J. Fletcher († 1625. *The faithful Shepherdess*, vorgestellt zuerst im J. 1629. und in seiner und Beaumonts Werken (in der Ausg. von 1750 im 3ten B.) befindlich, an Mannichfaltigkeit und Lebhaftigkeit der Gemälde und an Handlung weit über die ähnlichen Werke der Italiener erhaben; aber, wenn man nun einmal Schäfer und ein ideales Arcadien nicht trennen kann, nicht so wahr, nicht so anmuthig, als z. B. das Werk des Tasso. Englische Schriftsteller haben es für das Meiststück Fletchers erklärt, und doch ist es beynahe vergessen. (S. die erste Nummer, zu der vorhin benannten Ausgabe.) Vielleicht weil die Schäferwelt, wenn sie noch täuschen soll, uns in einer Art von Ruhe und Unthätigkeit lassen muß. Die Darstellung des Fletcher mußte indessen kräftiger und stärker seyn, als die Darstellung des Tasso, weil dieser nur Schäferliebe, jener eine Tugend, Schäferfreude, darstellen wollte. Den Titel abgerechnet, finde ich nicht eine Zeile, welche Aehnlichkeit mit den Ideen des Tasso und Guarini hätte.) — Ben. Jonson († 1637. Nur ein Fragment eines Schäferdrama, aus zwey Aufzügen und dem Anfange des dritten bestehend, *The sad Shepherd, or a Tale of Robin Hood*, ist von ihm da. Es ist voller Natur und Wahrheit.) — Abr. Cowley († 1667. Sein *Love's riddle*, welches 1633. 4. gedruckt wurde, ist ein Jugendwerk, wo, wenn Cowley auch Anlage zum dramatischen Dichter gehabt hätte, er doch weder durch Beobachtung, noch Erfahrung, menschliche Empfindungen und menschliche Sitten hätte kennen können.) — Colley Cibber († 1757. Er schrieb für die Bühne zwey Pastoralballaden, *Myrtillo*, im

J. 1716. und *Love in a riddle* (denn Daimon und Phillida sind gänzlich aus dem letztern gezogen) aber sie machten weder auf der Bühne, so gut sie auch in Musik gesetzt waren, sonderlich Glück, und werden schwerlich es noch minder im Lesen machen.) — John Gay (Auch eigentlich dramatisch hat er Schäfergegenstände bearbeitet, obgleich wohl nicht zur Vorstellung, denn das *Meis* und *Galatea*, eine Schäferoper, aufgeführt mit Händels Musik im Jahre 1732, von ihm ist, daran zweifle ich. Seine *Dione, a pastoral Tragedy*, in fünf Aufzügen, hat viele schöne einzelne Stellen, aber das Ganze läßt sich nicht auslesen. „Eine Pastorale,“ sagt Johnson in Gays Lebensbeschreibung B. 3. S. 127. „von ein paar hundert Zeilen läßt sich aushalten; aber wer vermag, fünf Akte hindurch, von Schaafen und Ziegen, Schasminlauben, und rieselnden Bächen reden zu hören? Solche Darstellungen gefallen Barbaren in der Morgenröthe der schönen Litteratur, und Kindern in der Morgenröthe des Lebens; aber sie werden größtentheils bey Seite gelegt, wenn die Menschen klüger und die Nationen aufgelärter werden.“ *Dione* findet sich im 2ten Bande der vorhin angeführten Sammlung seiner Werke.) — Allan Ramsay († Roger and Pattie, or the gentle Shepherd, a pastoral Comedy, Edimb. 1729. 12. Ursprünglich im schottischen Dialect, und nach dem Muster von Tasso's *Amint* geschrieben; auch an Werth ihm wenigstens gleich. Cibber brachte es, im J. 1731. und Miß Margarete Turner 1790. 8. ins Englische.) — Aaron Hill († 1749. In seinen nachgelassenen Werken, Lond. 1760. 8. 4 B. findet sich der erste Akt, und der Plan einer Pastoraloper, *Daraxes*, welche, nach der Anlage zu urtheilen, ein unterhaltenendes Werk geworden wäre.) — Rob. Lloyd (*Arcadia, or the Shepherd's Wedding*, Lond. 1761. 8. und in s. Works 1774. 8. 2 B. ein dramatisches Pastoral in Musik gesetzt von Stanley, in Beziehung auf die Verbindung des Königes geschrieben.) — Auch sind in neuern

neuern Zeiten noch einige Stücke dieser Art mehr, als *The Shepherds artifice*, 1765. 8. *The loyal Shepherd*, von Th. Goodwin, 1771. 8. *The search of happiness*, von Anna Moore 1773. 8. erschienen, welche, ob sie gleich, so viel ich weiß, nicht aufgeführt worden sind, doch zur Gnüge bezeugen, daß der Geschmack am dramatischen Hirtengedichte noch nicht gänzlich in England ausgestorben ist. —

Hirtengedichte von deutschen Dichtern: Die älteste Gattung derselben sind Schäferlieder. Opitz (+ 1639) schrieb, so viel ich weiß, deren zuerst. Aber freylich können sie nur in so fern Schäferlieder heißen, als der Singende einen Schäfer nachahmen hat, und als man damals, nach dem Muster der Italiener, jedem Ausdruck zärtlicher Empfindung, Seufzen, Schwachen, Klagen, u. d. m. für Schäferempfindung, und unvereinbar mit thätigem Menschenleben hielt: die, meines Bedünkens, wahre, und in dem Geiste und den Sitten jener Zeiten gegründete Ursache, warum man den Ausdruck solcher Empfindung in Schäfercostume einkleidete. Opitzens Gedichte dieser Art bleiben, indessen, wenn sie auch vollkommene Muster gewesen wären, nicht lange Muster. Ähnliche, aber sehr viel schlechtere verfertigen: — **Joh. George Schoch** (*Neuerbauter poetischer Lust- und Blumengarten von hundert Schäfer-Hirten-Liebes- und Tugendliedern* . . . Leipz. 1660. 8. wurde, zu seiner, und in den Gottschedischen Zeiten noch, für eine Sammlung vortreflicher Hirtenlieder gehalten; allein weder Inhalt noch Ausföhrung, ein paar glückliche Stellen abgerechnet, können sie empfehlen.) — **Joh. Heinr. Calvisius** (*Floridans blauer Kornblümchen, oder einfältiger Hirten- gesänge, dreyfaches Bündlein*, Ulm 1655. 8. durchaus schlecht.) — Eine Sammlung Hirtenlieder . . . kam Halle 1753. 8. heraus; enthält aber höchst mittelmäßige Sachen. — Einzelne Hirtenlieder, oder lieber mit Hirtennahmen, sind von Kleist, Gleim, u. a. m. gesungen worden, und

in ihren Gedichten befindlich. Eine ganze Sammlung gab Fried. Aug. Clem. Werthes (*Hirtenlieder*, Leipz. 1782. 8.) heraus. Sie sind angenehm und leicht versificirt, und lesen sich mit Vergnügen; allein die Seele des, auch idealisirten Dichterhirten, so lange er noch Hirte bleibt, kann bey dem Anblicke der Naturschönheiten, bey seinen Beschäftigungen, und den Beschäftigungen des Hirtenlebens überhaupt, solche Empfindungen nicht haben, und sie so nicht ausdrücken; und so sehr der Dichter auch den Hirten idealisiren mag: so darf er ihm doch das nicht nehmen, was ihn zum Hirten macht, was ihm, durch seine Lebensart, eigen werden muß, warum er Hirte heißt? Wie kann er noch so helfen, wenn er nichts, als allensfalls ein bißgen Costume vom Hirtenleben beybehalten hat? Unmöglich kann, z. B. ein Hirte, bey dem Säuseln in den Wirthen (S. 110) sich an die Gottheit erinnern; das wird er ehe, bey einer nahrungsreichen Flur für seine Herde thun.) —

Erzählende, oder Gesprächsweise abgefaßte Hirtengedichte (eigentliche Idyllen und Eklogen) von deutschen Dichtern: **George Rud. Weckberlin** (In seinen geistlichen und weltlichen Gedichten, Amst. 1641 und 1648. 8. finden sich einige Eklogen in einer etwas holprichten Sprache, aber mit erträglich angemessenen Ideen.) — **Joh. Rist** (+ 1667. Platte, unedle, in harter Sprache abgefaßte Schäfergespräche sind in seinem „*Deutschen Parnass und Neuem deutschen Parnass*, auf welchem befindlich Ehr- und Lehr, Scherz- und Schmerz, Leid- und Freudengewächse . . . Kopenh. 1668. 8.“ enthalten.) — **Sigism. von Birken** (+ 1681. Von einer ganzen Schäfergesellschaft, dem gekrönten Blumenorden an der Pegnitz, muß ich mindestens einen Schäfer anführen, so kahl und läppisch und geizert auch immer seine „*Pegnensis, oder der Pegnitz Blumengos- Schäferet* Geldgedichte in neun Tagezeiten, meist verfasser und hervorgegeben durch Floridan, Nürnberg 1673. 12. sind.) — **Christian**

Hofmann von Hofmannswaldau († 1679. In den von Benj. Neukirch herausgegebenen Sammlungen von Hrn. von Hofm. und anderer deutschen Auserlesenen und bisher ungedruckten Gedichten, Leipz. 1697. 8. 7 Theile, finden sich Schäfergedichte von jenem, und Neukirch, und einigen mir nicht bekannten, welche alle gleich leer und geschmacklos und zum Theil überdies allegorisch sind.) — Christian Wernicke († 1710. Poetischer Versuch in einem Heliogedicht und erlichen Schäfergedichten, mehrentheils aber in Ueberschriften bestehend, Hamb. 1704. 8. Zürich 1749. 8. Der Schäfergedichte sind vier, sämmtlich allegorisch, also nicht ganz im Geschmacke der Alten, obgleich nicht ohne Kraft, und einige gute Stellen.) — Joh. Christph. Kist († 1765. Schäfererzählungen, Berlin 1742. 8. und nachher, unter dem Titel, Versuch von Schäfergedichten . . . Dresden 1744. 8. 1764. 8. stellen, unter Schäfernahmen, Begebenheiten aus dem bürgerlichen Leben dar, welche vielleicht eben so gut unersählt, als ungethan bleiben könnten. Erzählt sind sie hier indessen mit vieler Naivität, obgleich ein wenig zu weit-schweifig.) — Christian Friedrich Zernitz († 1744. Versuch in moralischen und Schäfergedichten, Hamb. 1748. 8. Das moralische Gedicht verträgt vielleicht noch ehe, als das Schäfergedicht, prosaische Stellen, und daher lassen sich seine Gedichte der ersten Art noch ehe lesen, als diese.) — Conrad Arn. Schmid (Zwey. in Rücksicht auf Versification, gute Idyllen von ihm, wovon die eine aus dem Virgil übersezt ist, stehen im 2ten Theil der Anthologie der Deutschen, und waren ursprünglich in den Bremischen Beiträgen, in Namkers Vortenz, und in der Uebers. von Arians Indischen Merkwürdigkeiten gedruckt.) — Christph. Kas. Suppinus (Hirtengespräche, 1751. 8. und, unter dem Titel, Menall in der Schäferkunde . . . ebend. 1763. 8. Im Tone des Hirten, nur nicht des dichterischen, oder dichtenden Hirten.) — Sal. Gesner († 1788. Idyllen, Zürich

1756. 8. Moralische Erzählungen und Idyllen von Diderot und Gesner, Zür. 1772. 8. Und außer diesen, noch sehr oft, mit den übrigen Schriften des Verfassers, als 1777. 4. 2 B. mit R. 1789. 12. 3 B. Meines Bedünkens, wenn nicht Theokrit, doch nach dem Theokrit, der erste Schäferdichter, weil er Hirtenstand und Hirtenempfindung nicht mehr, nicht anders, idealisirt, und überhaupt keinen höhern, keinen feineren Ton in der Darstellung angenommen hat, als sich mit der angenommenen Voraussetzung allenfalls verträgt. Er hat die Scene nämlich nach Arkadien, oder, wie er selbst sagt, in ein goldnes Zeitalter versetzt, und dadurch die Einbildungskraft des Lesers von aller Vergleichung seiner Hirten mit den Landbewohnern unserer Zeit abgelenkt, ohne sie jedoch jemahls von dem Lande selbst weg, oder zu andern Arten von Cultur, als sich mit dem Landleben verträgt, zu führen; und an diesem, wie mir dünkt, uns vorzüglich durch die vielen, aber immer zweckmäßig eingespreuten, und so wahren Schilderungen von Naturgegenständen, und durch die Simplicität seines Tones überhaupt, festgehalten. Freylich sind seine Hirten geistig und moralisch, sehr viel feiner, mithin nicht so wahr als die Hirten Theokrits; aber sein Arkadien ist darum noch kein ganz ideales Arkadien; seine Hirten haben noch Beschwerlichkeiten und Mühe zu ertragen, sie haben noch Arbeiten zu verrichten, sie leiden noch Unbequemlichkeiten, u. d. m. ob sie gleich alles dieses ertragen, verrichten, leiden, wie dichterische Landmenschen. Und hieraus ist seinen Idyllen ein anderer Vortheil zugewachsen; sie sind einmal dadurch mannichfaltiger geworden, und zweitens hat es dem Dichter Gelegenheit gegeben, auch die sittliche Denkart des Hirten zu schildern, und ihn nicht blos von der Seite der eigentlichen Zärtlichkeit des Herzens zu zeigen; Umstände, welche der Ermüdung des Lesers wehren, und die Aufmerksamkeit außerordentlich befördern. Außer dem, was bereits von der Kunst in der Ausföhrung, von dem Verhältniß zwischen Inhalt

Inhalt und Ton, zwischen der Wahl der Umstände und dem Zwecke des Dichters überhaupt gesagt worden ist, zeigt sich diese Kunst auch noch in der Wahl der Scenen zu der darauf vorgehenden Handlung. So erzählt, 1. B. Mirtil dem Thyrsis die traurige Geschichte des Daphnis und der Chloë in der Nacht; sie zeigt sich in der Wahl der Form des Vortrages; denn was läßt sich zweckmäßiger denken, als daß, 1. B. der größte Theil des Mycon, so wie Thyrsis, aus Erzählung, nicht aus Dialog besteht? u. d. m. H. Ramler hat einen Theil derselben, Berl. 1787. 8. in Verse (Hexameter) gebracht; aber so gut diese auch seyn mögen: so haben jene vielleicht doch nichts dadurch gewonnen. Das Leben, welches der lebende Mensch athmet, ist immer wahrer, mithin reizender als das Leben, welches er, in der vorrefischsten Marmorschule dargestellt, athmen kann. Jede Versification erfordert Zusammenträngen der Bilder und Ideen, und führt darauf, wofern sie gute Versification ist; aber bey dem guten Dichter, bey dem Schriftsteller, welcher aus der Fülle der Empfindung, und mit wahrer Begeisterung schreibt, ist nichts zu viel und nichts zu wenig; die geringste Veränderung und Verückung seiner Darstellung muß die zum Grunde liegenden Ideen, ihre Beziehung auf einander, u. d. m. verrücken, und dem Ganzen einen schiefen Anblick geben; muß den Ton nicht bloß verändern, sondern in einen Ton verwandeln, wie ihn ein Instrument von sich giebt, das mit seinem Mundstücke in keinem Verhältnisse steht. Es kommt hiezu, daß diese Gedichte Idyllen, das Einfalt, Naivetät wesentliche Bestandtheile der Darstellung sind, daß diese nicht groß genug seyn, nicht sorgfältig genug erhalten werden können, wofern wir vollkommen getäuscht werden sollen; und daß Einfalt und Naivetät in solchem Grade, auch in den besten Versen getreulich beybehalten, beynabe läppisch und kindisch werden, oder doch ungefähr so wirken, wie das unschuldige, gute, treuherzige Landmädchen in dem Puz der Stadtdame. Besonders

aber scheint der Hexameter, welcher der deutschen Sprache immer nicht eigenthümlich eigen ist, welcher ihr immer fremde bleiben muß, Gedichten dieser Art nicht angemessen zu seyn. — Uebersetzt sind die Idyllen des Hrn. Gesner, in das Italienische, von Aur. Gior. Bertola, Seelta d'Idilli, Nap. 1777. 8. Von Fr. Goade, I nuovi Idilli di Gesner. Verc. 1778. 8. Von Elis. Caminer, Liv. 1787. 12. 2 B. Von Mar. Procopio, Struttg. 1790. 8. 2 B. Auch ist noch eine Uebers. von Cöppell vorhanden. In das Französische, die ersten, von Huber, Par. 1762. 12. die neuen, von Hrn. Meister, Zur. 1773. 4. zusammen, mit den französischen Uebersetzungen seiner übrigen Werke, ebend. 1777. 4. 2 B. In das Englische, die erste Samml. von einem Ungen. mit dem Titel, Rural Poems 1762. 8. und in den Select Poems of Gesner 1762. 4. Die letzte Sammlung von Hooper, Lond. 1775. 4. In das Portugiesische, Lisb. 1780. 8. — Von seinen übrigen Gedichten dieser Art gehört hier noch her, der erste Schiffer, eine Erzählung in zwey Gesängen: eine glückliche Erfindung, reich an einzeln Schönheiten, obgleich vielleicht nicht so täuschend, so interessant, als die übrigen Idyllen. H. Ramler hat auch dieses Gedicht, Berl. 1789. 8. in Verse gebracht. Italienisch ist er von Giul. Perini, Ven. 1771. 8. Französisch, von Hrn. Huber, Par. 1764. 8. herausgegeben. Eine, vielleicht nicht ganz treffende Vergleichung zwischen Theokrit und Gesner, findet sich, in den Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur, 2te Samml. S. 349. und eine lehrreiche Rec. der neuen Idyllen des letztern, im 14ten B. S. 80. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Ein Elogio di Gesnero gab Bertola, Pas. 1789. 8. heraus, wovon zu Zürich 1790. 8. eine schlechte deutsche Uebers. erschienen ist. — Lwold. von Kleist (+ 1759. In seinen Werken sind vier eigentliche Idyllen, welche, wie die Geönerischen, durch Wahrheit der Darstellung, äußerst interessant sind. Zwey davon hat Bertola, in den Poësie div. Nap.

Nap. 1777. 4. ins Ital. übersetzt.) — Jac. Fried. Schmäde (Poetische Gemälde und Empfindungen aus der heil. Schrift, Altona 1759. 8. Idyllen . . . Jena 1761. 8. die, wenn ich mich nicht irre, so wie die, vorher im Hypochondristen erschienenen), auch in seinen kleinen poetischen Schriften, Alt. 1766. 8. wieder abgedruckt worden sind. Die Empfindungen und Bilder in jenen, wenn sie auch an und für sich gut wären, sind, einzeln betrachtet, nicht in sich selbst genügend, und bilden, in Verbindung mit einander, ein, zu wenig in einander passendes Ganzes, als daß sie uns hinlänglich täuschen könnten. Auch sind sie, so bekannt wir mit ihnen durch die Lesung der H. Schrift auch immer seyn mögen, uns immer fremder, als einheimische, und folglich nicht so interessant, wie diese. Daraus hat in der Darstellung eine gewisse Steifheit entstehen müssen. Ueberdem ist die Schreibart hart. Etwas geschmeidiger sind die letztern abgefaßt.) — J. N. Götz († 1782. Seine Idyllen waren bereits bey der Uebersetzung des Anakreon, Karlsruhe 1746. 8. in Kamlers Bakteur, im Musenalmanach, Taschenbüchern für Dichter u. d. m. gedruckt; und sind, mit vieler Naivetät, und in einer leichten, angenehmen Versifikation geschrieben.) — Georg Aug. von Breitenbach (Bukolische Erzählungen . . . Frankfurt und Leipzig 1763. 8. Jüdische Schäfergedichte, Leipz. 1765. 8. Unbestimmte, und übel zusammenhängende Bilder und Empfindungen, schlecht und hart dargestellt.) — C. Heinz. Höfer (Idyllen oder Klagen über die stürmische Zeit, Leipz. 1764. 8. Idyllen und Erzählung n. ebend. 1777. 8.) — J. C. Monne (In s. vermischten Gedichten, Jena 1770. 8. finden sich auch höchst schlechte Hirtengebichte.) — Karl Krist. Kerkert (Der 2te und 3te Th. seiner vermischten Schriften, Münster 1772. 8. besteht größtentheils aus Idyllen, welche gar nicht lesbar seyn würden, wenn er nicht zuweilen ganze Stellen aus dem Geknir abgeschrieben hätte.) — H. W. v. Ganderode (Versuche in Idyllen, Karlsru.

1772. 3. Ebenfalls schlechte Geknirische Nachahmungen.) — Job. Got. Weißmann (Idyllen, Leipz. 1772. 1773. 8. 2 Th. Reime!) — Andr. Grader (Idyllen, Riga 1773. 8. Obgleich, in Rücksicht auf Inhalt, bessere Nachahmungen Geknirs als die vorhergehenden, doch immer Nachahmungen. Und wer bey solchen Gegenständen nicht die Natur mit eigenen Augen, sondern mit fremden sieht, liefert immer minder interessante Werke, als sie bey nahe jeder andere Nachahmer liefern kann.) — Joh. Christoph Krauseneck (In seinen Gedichten, Bayr. 1776. 8. finden sich einige, vorher schon einzeln gedruckte, gut versificirte Idyllen.) — Joach. Christian Blum (In dem 2ten Theil seiner Gedichte, Leipz. 1776. 8. S. 259 u. f. sind zwölf Idyllen, wovon acht bereits einzeln, Berl. 1773. 8. gedruckt waren. Empfindungen der Zärtlichkeit, unter verschiedenen Situationen, und in verschiedenen Charakteren, Zufälle ländlichen Lebens, u. d. in einem leichten, simpeln Tone dargestellt; aber nicht ausschließungsweise Empfindungen und Situationen, welche nur Hirten, nur eigentliche Landleute haben könnten.) — Moses Dobruska (In s. Gedichten, Wien 1774. 8. finden sich auch Hirtengebichte.) — J. Krauß (Versuch in Schäfergedichten, Maynz 1774. 8. Wahre Versuche!) — Joh. Heinz. Bücking (Idyllen, Erst 1775. 8.) — Ign. Cornova (Unter s. Gedichten, Prag 1775. 8. sind auch Hirtengebichte!) — Friedr. Müller, der Mahler (Auser einer Idylle in der Schreibtafel, Bachidon und Milon, Frankf. und Leipz. 1775. 8. der Satyr Mopsus, eine Idylle in drey Gesängen, ebend. 1775. 8. die Schaafschur, eine pädaische Idylle, Mannh. 1775. 8. Adams erstes Erwachen, und erste seltsame Nächte, Mannh. 1778. 8. In den erstern ist so ganz unser gegenwärtiges Landvolk sehr lebendig dargestellt, und so viel komische Züge eingestreuet, daß die darin verwebten, so kühnen lyrischen Gesänge, einen seltsamen Contrast damit machen. Darstellungsweise, sowohl niedriger Character,

als

als lebhafter Empfindungen, lassen dem Verf. sich nicht abprechen; allein seine Einbildungskraft ist denn doch wohl ein wenig zu üppig, und seine Sprache zu incorrect. Auch in dem letzten Gedichte zeigt sich die Eigenthümlichkeit seines Geistes, das Komische allemal halb anzubringen.)

— Ernst Theod. Brückner (Idyllen, worin Wesen dargestellt werden, welche nicht von dieser Welt sind, in den Pötschen Almanachen von 1775 und 1777.)

— Joh. Seine. Voss (Seine Idyllen, hiebzehn an der Zahl, zum Theil vorher einzeln gedruckt, und einige in plattdeutscher Sprache abgefaßt, finden sich im ersten Bande seiner Gedichte, Hamb. 1785. 8. und sind, meines Bedünkens, sowohl in Rücksicht auf Inhalt, als Darstellung, wahre Idyllen, d. h. Gedichte, welche Zustände und Empfindungen, und Denkart des gegenwärtigen Landmannes, mit einem diesem allen gemäßen Tone, und Bildern, sehr anschaulich und glücklich darstellen. Sie beweisen, meines Bedünkens, eine sehr vertrauliche und genaue Bekanntschaft des Hrn. Voss mit dem Stammvater der Idyllen, dem Theokrit.)

— P. E. Birkner (Eine ländliche Erzählung, Helmst. 1777. 8.) — Ungen. (Neue Idyllen eines Schweizers, 1780. 8.) — Bronner (Fischergedichte und Erzähl. Zür. 1787. 8. welche, meines Bedünkens, in dem 33ten Bd. der N. Bibl. der sch. Wissensch. sehr richtig beurtheilt worden sind. Französisch hat sie Holerbach 1790. 16. herausgegeben.) — R. Andr. Bergbauer (Schäfergedichte, Wien 1788. 8. schlechte Reimeren.) — G. Leon (In f. Gedichten, Wien 1788. 8. finden sich prosaische Idyllen. — Sammlungen: R. E. Klamor Schmidt, gab eine, unter dem Titel, Idyllen der Deutschen, Frankf. und Leipz. 1774-1775. 8. 2 Th. heraus, worin sich auch noch ein paar Idyllen von der Karfchinn, von Schöder und von ihm selbst befinden. —

Schäferepopden und Romane von deutschen Dichtern: Ausser dem bereits S. 567. b. angeführten Rode Abels

von Hrn. Gesner, gehören hier noch her, Daphnis, in drey Büchern, xpi. 1760. 8. und nachher in seinen Schriften und Werken; Franz. durch M. Huber, Par. 1764. 8. Einer der größten Wertheidiger Gesners sagt (N. Bibl. der sch. Wiss. B. 14. S. 97) daß die Schäferwelt zu „Werken von größerm Umfange wenig ausgelegt sey . . . daß sie, natürlicher Weise, keine sehr große Mannichfaltigkeit von Characteren und Situationen haben“; und wenn man dieses auf einen Roman anwendet: so ergiebt sich das Urtheil von selbst. — Zu den Gedichten dieser Art würde man allenfalls auch noch „Helo und Leandro, ein prosaisches Gedicht, Leipz. 1770. 8. von Karl Ehreg. Mangelndorf rechnen können, wenn es nicht durch eine Vermischung alter und neuer, oft unedler, Bilder, durch eine zu aufgedunsene Sprache und Weit-schweifigkeit zu schlecht geworden wäre. — Daß ich übrigens nicht Opitzens Schäfererey von der Nimse Hercinie, Brieg 1630. 4. und in den Samml. f. Werke hieher ziehe, wird jeder Leser des Opitz begreiftlich finden, da, Trotz des Titels, und Trotz allem, was Opitz in der Zueignungsschrift sagt, es nicht, als Beschreibung eines Theiles des schlesischen Gebürges, und einer dahin, von drey Pösten, gemachten Reise, in Prose und Versen ist. —

Schäferdramen von deutschen Dichtern: Opitzens Dafne, im J. 1629 geschrieben, ob sie gleich, seinem eigenen Geständnisse nach, größtentheils aus dem Italienischen gezogen worden, ist doch wohl, als das erste Original dieser Art, unter uns, anzusehen; wenigstens ist mir kein früheres bekannt. Das erste ganz originale Stück ist, meines Wissens, Herm. Helmr. Scheren von Jever, Neuerbawte Schäfererey, von der Liebe Daphnis und Chrysis neben einem anmuthigen Aufzuge von Schafe-Dieb, Hamb. 1638. 8. das der Verf. eine Waldcomödia (unstreitig nach dem Italienischen favola boscareccia) nennt. Aber das Stück selbst, so wie die nachfolgenden, größtentheils als Singspiele abgefaßt, und bis gegen das Jahr

J. 1740 auch, zu Hamburg, Braunschweig, Dresden, Leipzig, größtentheils gespielten Stücke, so wie die eigentlichen Schäferkomödien, welche Gottsched und Consorten schrieben, verdienen keine nähere Anzeige. Auch fiel glücklicher Weise endlich der Geschmack an solchen Dramen, oder vielmehr, wir lernten immer mehr Rücksicht auf menschliche Natur und auf Wahrheit nehmen, dergestalt, daß in neuern Zeiten nur wenige noch geschrieben worden sind. Unter diesen zeichnen sich, durch bessere Schreibart, aus: Chr. Fürchreg. Gellert (das Band, in den Belustigungen des Verstandes und Wises, vom Jahr 1749, und im 2ten Theile seiner Werke, Sylvia, Leipz. 1745. 8. und ebend. Ich würde, wosfern das Band nur mehr, oder eine interessantere Handlung hätte, und nicht ein wenig langweilig, und im Ganzen zu schwach versificirt wäre, geneigt seyn, ihm den Vorzug vor der Sylvia, eine Schäferinn, welche keine Schäferinn ist, zu geben, obgleich die Versification in dieser viel besser, und die Handlung interessanter ist.) — Karl Christph. Gärtner (Die geprüfte Treue, in den Brem. Beyträgen, vom J. 1744. gut versificirt.) — Fr. W. Gleim (Der blöde Schäfer. Berl. 1745. 4.) — Sal. Gesner (Evander und Alceia, und Crast, bey seinen ersten Idyllen.) — Konr. Gottl. Pfeffel (Der Schatz, Frankf. 1761. 8.) — Karl Friedr. Kreischmann (Das Gesetz der Diana, in seinen komischen, lyrischen und epigr. Gedichten, Leipz. 1768. 8.) — Joh. G. Jacobi (Apollo unter den Hirten, ein Worspiel . . . Halberst. 1770. 8.) — Ein H. Moses Dobruška lieferte einen ganzen Band (schlechter) Schäferspiele, Prag 1774. 8. —

Uebrigens sind verschiedene Gedichte der Morgenländer, als einige Psalmen Davids, von Lowth, in der 29ten f. Praelect. Bd. 2. S. 580. Gött. Ausg. und einige arabische Gedichte, von Jones, in f. Poet. Asiat. Comment. S. 66. Leipz. Ausg. mit dem Titel Idylle belegt worden. Auch dürfte vielleicht noch

das so genannte Hohelied Salomonis hier zu rechnen seyn. —

H i s t o r i e.

(Historisches Gemähl.)

In dem weitläufigen Sinn bekommt jedes Gemählde den Namen des historischen Gemähltes, wenn handelnde Personen den Hauptinhalt desselben ausmachen. Es unterscheidet sich von dem Portrait, von der Landschaft, von dem Blumenstück und allen andern Gattungen dadurch, daß es die Schilderungen handelnder, oder auch nur in gewissen bestimmten Empfindungen begriffener Menschen zur Absicht hat. In so fern werden die Vorstellungen aus der Mythologie, das allegorische Gemählde, die Schlachten, die Gesellschaftsgemählde, wenn sie gleich aus Portraits bestehen, ingleichen einzelne Bilder, wo nur eine einzige Person in Handlung, oder in einer bestimmten Gemüthslage vorgestellt wird, wie eine bußfertige Magdalene und dergleichen, zu der historischen Classe gerechnet.

Diese Gattung unterscheidet sich von allen andern dadurch, daß sie denkende Wesen in Handlungen, in Leidenschaften und überhaupt in sittlichen oder leidenschaftlichen Umständen abbildet, in der Absicht uns sowohl das äußerliche Betragen, als die Empfindungen der Seele dabei, lebhaft zu schildern. Denn dieses ist hier die Hauptsache. Der Historienmaler ist der Maler des menschlichen Gemüthes, seiner Empfindungen und seiner Leidenschaften. Wenn das historische Gemählde nichts, als die eigentlichen Vollkommenheiten der Kunst hätte, vollkommene Anordnung, die richtigste Zeichnung, das schönste Colorit, so wäre es darum doch, als Historie betrachtet, ein schlechtes Stück, weil es seinem Endzweck nicht entsprechen würde.

Es

Es könnte in dem Cabinet eines Mahlers oder Kenners, als ein Muster gewisser Theile der Kunst aufbehalten, aber zu keinem höhern Gebrauche aufgestellt werden. Soll es, als Historie, gut seyn, so muß es nicht bloß das Auge, sondern den Geist und die Empfindung reizen; es muß dem empfindsamen Menschen Gedanken und Empfindungen erwecken, die in ihm wirksam werden. So wie die Gemälde der Wollust, von einem in Feuer getunkten Pinsel gemahlt, in der animalischen Seele Flammen erwecken, so muß das historische Gemälde, das dem Mahler Ehre machen soll, der sitzlichen Seele einen vortheilhaften Stoß geben. Dadurch verdienen sie zur Unterstützung der Andacht in Tempeln, oder zur Erweckung patriotischer Empfindungen in öffentlichen Gebäuden, oder zur Nahrung für die Privat-tugend in den Zimmern aufgestellt zu werden.

Man muß in dem historischen Gemälde verschiedene Gattungen wol von einander unterscheiden, weil ihr Charakter sehr verschieden ist. Die eigentliche Historie stellt eine wirkliche Handlung oder Begebenheit in einem merkwürdigen Augenblick vor, und sucht die sich dabey äußernden Fassungen der interessirten Personen sichtbar zu machen. Die Moral, oder das sitzliche Gemälde, stellt ein Beyspiel handelnder Personen vor, aus dessen Betrachtung eine bestimmte Lehre oder Maxime anschauend erkannt werden kann; sein Charakter wird in einem besondern Artikel näher bestimmt *). Die Allegorie verhält sich zur Moral ohngefähr, wie das Gleichniß zum Beyspiel. Sie ist schon an einem andern Orte betrachtet worden. Einer andern Gattung könnte man den Namen der Gebräuche geben; sie dienen bloß, um zur Nachricht, oder

zum Ergötzen Gebräuche und Sitten aus dem gemeinen Leben, häusliche Verrichtungen, oder auch öffentliche Feyerlichkeiten abzubilden. Dahin kann man auch die sogenannten Gesellschaftsgemälde rechnen. Eine andre Gattung könnte man füglich mit dem Namen der Bilder belegen. Sie stellen bloß einzelne merkwürdige Personen, in interessanten Situationen, oder zur Abbildung ihres Charakters vor; so wie bey den Alten die Bilder der Götter und Helden, und bey den Neuern die Bilder der Heiligen. Ihr Charakter ist gerade der, der den Statuen zukommt *). Endlich ist noch eine Gattung, die man Schlachten oder Battallen nennt, davon auch schon besonders gesprochen worden **). Jede dieser Gattungen hat ihren eigenen Geist, den der Mahler nicht verfehlen darf. Hier wird hauptsächlich von der eigentlichen Historie gesprochen.

Ihre Absicht ist, uns das Betrachten, die Empfindungen und Leidenschaften der Menschen bey wichtigen Zufällen und Handlungen lebhaft vorzubilden, und uns das fühlen zu lassen, was wir könnten gefühlt haben, wenn wir in dem Augenblick der Handlung, der vorgestellt wird, die Sachen in der Natur gesehen hätten. Es bedarf keiner weitem Ausführung, um die Wichtigkeit und den Nutzen dieser Gattung zu zeigen. Der Historienmahler ist auf eben die Art nützlich, wie der epische und der dramatische Dichter, ob er gleich sehr viel eingeschränkter ist.

Die erste Sorge des Mahlers geht auf die Wahl der Materie, wobey es um so viel mehr nöthig ist, ihm Nachdenken und Ueberlegung zu empfehlen, da der große Haufen der Mah-

*) S. Statue.

**) S. Battaille.

*) S. Moral.

Mahler so gar unüberlegt und so gar ohne Verstand handelt, daß bald nichts seltener ist, als historische Gemählde, die sich durch ihren Inhalt empfehlen. Nichtsbedeutende Handlungen, wenn ihrer nur in der Bibel, oder in den Verwandlungen des Ovidius, oder in der griechischen Mythologie gedacht wird, werden gar zu oft, auch von guten Künstlern, als ein würdiger Stoff gewählt, wenn gleich kein Mensch zehn Schritte thun würde, die abgebildete Sache in der Natur selbst zu sehen. Der Historienmahler soll nie darum arbeiten, daß er bloß seine richtige Zeichnung, oder seinen guten Pinsel sehen lasse. Er sollte vergessen, daß er ein Mahler ist, und seinen Stoff bloß als ein verständiger Mann betrachten, um die Wirkung zu bemerken, welche die Sachen, nicht auf sein mahlerisches Auge, sondern auf sein Gemüthe thun. Er suche die Begebenheit, ehe er sie bearbeitet, von Figur und Farbe zu entblößen; und überlasse sich den Empfindungen, die das Unsichtbare der Sachen in seinem Gemüthe erweckt. Aber wie unverständige Prediger jedes Wort, das ein Prophet oder Apostel bey einer nichts bedeutenden Gelegenheit, auch wol ohne bestimmte Absicht gesprochen hat, zum Text einer Predigt wählen, so machen es auch die Mahler. Dinge, die man täglich sehen kann, wobey man nichts ungewöhnliches denkt oder empfindet, Handlungen, die das gemeinste Maas der Kräfte erfordern, müssen gar nicht gemahlt werden. Man kann sie ja überall in der Natur sehen.

Zum zweyten soll der Mahler genau überlegen, daß er einen ganz andern Beruf hat, als der Geschichtschreiber. Sollten auch gleich in den alten Zeiten die zeichnenden Künste wirklich zum Behuf der Geschich-

te angewendet worden seyn, so wäre es doch ungereimt, sie ist noch dazu zu brauchen, da man weit bessere Mittel hat, das Andenken der Begebenheiten auf die Nachwelt zu bringen. Die Geschichte muß von dem Mahler nicht historisch abgebildet werden, dafür sorget der Geschichtschreiber; er aber muß den Geist der Sache darstellen. Sollten irgend einem Mahler diese Lehren nicht verständlich genug seyn, so mahle er lieber andre Dinge, als Historien; es würde ihm auch nicht viel helfen, wenn sie weitläufig entwikkelt würden. Hat der Mahler einen guten Stoff angetroffen, und den Geist desselben in dem bestimmten und interessanten Eindruck, den die Sache auf ihn selbst gemacht hat, empfunden, so nehme er seinen Inhalt noch einmal in Betrachtung, um seinen eigentlichen Charakter genauer zu überlegen, und zu erkennen, ob er ins Erhabene, oder bloß ins Ernsthafte, ob er in das Zärtliche, oder in das Pathetische, in das Rührende, oder bloß Angenehme, ob er in das Hohe oder Gemeine einschlage; denn daraus muß das Besondere in dem Charakter der Personen, in den Leidenschaften, so gar im Aeußerlichen, in der Behandlung und in dem Ton der Farben, bestimmt werden. Viele Mahler scheinen gar nicht zu überlegen, wenn sie die Einsetzung des Abendmahls, oder die Mahlzeit mit den beyden Jüngern in Emaus vorstellen, ob sie eine gewöhnliche, alltägliche Mahlzeit, oder bey einer Mahlzeit eine Sache vorstellen, die des höchsten Pathetischen fähig ist.

Hat der Mahler seinen Stoff mit Ueberlegung gewählt, und den Geist desselben, als ein Mann von Empfindung festgesetzt, so denke er an den schicklichen Augenblick der Handlung. Hierüber sind an einem andern

bern Orte verschiedene Anmerkungen beigebracht worden *).

Wegen des Inhalts der Historie ist noch dieses ein wichtiger Punkt, daß der Mahler wol überlege, ob er seinen Stoff auch verständlich genug werde machen können. Es kommt ungemein viel und gar oft das meiste darauf an, daß wir das, was uns von der Geschichte und den Personen bekannt ist, herbeyrufen, um die Kraft der Vorstellung zu fühlen. Wir müssen bey einem guten Gemählde ungemein viel mehr denken, als der Mahler wirklich mahlen kann. Dieses mehrere entspringt daraus, daß wir bey Gelegenheit dessen, das wir sehen, uns einer Menge andrer dazu gehöriger Sachen erinnern. Darum ist es überaus wichtig, daß uns der Inhalt des Gemähldes ganz verständlich sey; daß wir sogleich die Personen kennen und gerade den Punkt, auf welchen es mit der Handlung gekommen ist, bemerken. Beydes ist oft sehr schwer. Wir wollen zur Erläuterung dieser Anmerkung den Tod des Ananias von Raphael, wie er in einem der berühmten sieben Cartone, die in England sind, vorgestellt ist, zum Beispiel nehmen. Wenn diese Geschichte bekannt ist, der wird sogleich merken, was hier vorgestellt ist. Der große Künstler hat es deutlich machen können, daß hier nicht ein Mensch vorgestellt wird, den etwa eine Ohnmacht befällt, dieses würde wenig rühren; man erkennt aus der Stellung, der Gebekrdung, und dem erhabenen fürchterlichen Gesichte des Apostels sogleich, was alles zu bedeuten hat. Dazu aber gehört nicht bloß Genie und Beurtheilung, sondern oft große Kenntniß, damit man durch das Uebliche, durch die Kleidung und andre Nebenumstände, den Inhalt des Gemähldes zu erkennen gebe. Als eine Probe einer

sehr geistreichen Bezeichnung des Inhalts kann ein schönes rabirtes Blatt von Züeffli *) angeführt werden, unter welches er die Worte Spectrum Dioneum hat stechen lassen. Der Ort der Scene ist ein Saal, in welchem man einem, von seinem Sig in dem größten Schrecken und Entsetzen zurückfahrenden Mann erblickt. Dieses Entsetzen wird von einem Gespenst verursacht. Eine Figur, die man an ihren brennenden Haaren, und an der wüthenden Bewegung, in welcher sie mit einem ebenfalls brennenden Hebebaum einen Altar umstürzt, gleich für eine Furie, oder für ein höllisches Gespenst hält, fährt wüthend durch den Saal. Die Bekleidung der Hauptfigur ist antik und griechisch, wie sie einem Manne vom ersten Range zukommt. Alles, was man in dem Saal siehet, führet darauf, an diesem Manne den Dion zu erkennen. Er lehnet den linken Arm auf einen kleinen höllig nach antiker Art gemachten Tisch, auf welchem man eine von kostbarem Stein geschnittene Schale sieht, auf deren Grunde das Wort ΣΤΡΑΚΟΖΙΩΝ **) eingegraben ist. Dieses führet sogleich auf den Gedanken, daß dieser Mann einer der ersten Männer in Syrakusa seyn müsse. Hinter ihm erblicket man auf einem prächtigen

*) Dieser junge Gelehrte und Künstler, in welchem der Geist des Michael Angelo zu wohnen scheint, ist noch wenig bekannt. Er ist ein Sohn des Mahlers Züeffli aus Zürich, der die Lebensbeschreibungen schweizerischer Mahler herausgegeben hat. Außer einem bewunderungswürdigen Genie, besitzt er schöne Kenntnisse aus der alten Litteratur. Er war nicht zum Künstler, sondern zum Gelehrten bestimmt, ein würdiger Schüler Bodmers und Breitingers. Aber der natürliche Hang hat ihn ohne Veranlassung zum Zeichner gemacht. Er gieng 1763 nach England, und bestudet sich ict seit einem Jahr in Rom.

**) das ist, von den Syrakusern.

*) S. Augenblick.

Woffament zwey in Stein gehauene Brustbilder, davon das eine den ehemaligen König Hieron, das andre den Philosophen Plato vorstellt. Daher entsteht die Vermuthung, daß dieser Mann der Dion sey. Betrachtet man die Handlung der Furie näher, so sieht man an dem Altar, den sie umstürzt, diese Aufschrift: CTN-OPONOIC TOIC EN CIKEAIAI ΘEOIC ΔΙΩΝ ΑΝΕΘ *). Dieses macht uns völlig gewiß, daß wir hier den Dion in seinem Hause sehen, und daß das schreckliche Gesicht abgebildet werde, das er kurz vor dem Tode seines Sohnes gehabt, dessen Mordarchus in dem Leben des Dions Meldung thut. Zu den Füßen des Dions liegt eine Tafel, auf welcher eine Stelle aus der Ilias zu lesen ist:

Καὶ δὲ δομεν Θανάτον τῆς δ' ἡεροφο-
της Εἰνυυς

Εκλυεν ἐξ Ερζεβουφιν. — — — *)

Dieses könnte auf die Vermuthung führen, daß Dion eben diese Stelle aus der Ilias gelesen, und daß die schreckhafte Vorstellung dieser Sache ihm die Einbildungskraft verwirrt und das Gesicht verursacht habe. Wenn aber dieses die Absicht des Künstlers gewesen ist, so hätte er diese Stelle lieber auf das Convolut, oder Buch, das Dion wirklich noch in der Hand hat, schreiben sollen.

So finden Künstler von Genie und Kenntniß allemal Mittel, den Inhalt, oder den eigentlichen Stoff ihrer Gemälde dem Kenner verständlich zu machen; wiewol dieses oft eine sehr schwere Sache ist. Hat der Mahler alle diese Punkte berichtigt, so kann er nur das, was die voll-

kommene Behandlung seines Stoffs betrifft, in Ueberlegung nehmen. Hier ist nun das Wichtigste, daß er, wie der dramatische Dichter, Personen von bestimmtem Charakter wähle, die Antheil an der Handlung nehmen, und daß er jede gerade in der Fassung, oder Leidenschaft, die ihr zukommt, vorzustellen wisse. Mäßige Personen, durch deren Gegenwart die Scene nicht interessanter wird, thun dem Gemählde eben den Schaden, den sie einer lebhaften Scene im Schauspiel thun. Aber wenige Mahler haben dieses genugsam überlegt. Wenn sie die Hauptpersonen hingestellt haben und finden, daß die Gruppen nicht voll, oder nicht zusammenhängend genug sind, wenn sie etwa zur Haltung irgendwo gewisse Farben nöthig haben, so stellen sie gleich eine unnütze Figur dahin, die zwar das Auge etwas befriediget, aber in das Feuer der Empfindung Wasser gießt. Sollte es dem Mahler nicht möglich seyn, mit den nothwendig zur Handlung gehörigen, oder doch zulässigen Personen, dem Mechanischen der Kunst Genüge zu leisten, so lasse er lieber in dem Körperlichen des Gemähldes eine Unvollkommenheit zu, als in dem Geist und der innern Wirkung. Bey vielen historischen Vorstellungen, die man auf Gemälden, auf geschnittenen Steinen und größerem Schnitzwerk der Alten findet, ist man so sehr mit dem lebhaften Ausdruck dessen, was wir den Geist des Gemähldes nennen, beschäftigt, daß man das Fehlerhafte der Gruppierungen und andre Fehler, gegen das Mechanische der Kunst, wirklich überfieht.

Eben so wenig hat der Mahler nöthig, der historischen Wahrheit zu gefallen unnöthige Personen zuzulassen. Er hat jedesmal einen genau bestimmten Gesichtspunkt, aus welchem er die Geschichte, die er mahlt,

*) d. i. denen über Sicilien herrschenden Göttern setzte Dion diesen Altar.

**) II. l. v. 567. d. i. (Sie hatte den Pluto und die Proserpina beschworen,) daß sie ihren Sohn umbringen möchten; und sie erhörte in dem Erebus die im Finstern herumirrende Erinny.

ansieht, und muß gerade nur so viel Personen wählen, als dazu nöthig sind, ohne sich darum zu bekümmern, ob wirklich bey der Handlung mehrere zugegen gewesen. So sind z. B. bey der Kreuzigung Christi viele tausend Zuschauer gewesen. Der Mahler aber, der nun nicht die äußerlichen Umstände dieser Handlung, sondern nur eine gewisse Wirkung, die ein besonderer Umstand auf gewisse Personen gehabt hat, uns will empfinden lassen, kann ohne Bedenken von der ungeheuren Menge der Zuschauer nur die, die ihm nöthig sind, vorstellen. Es wird ihn kein Verständiger tadeln, als wenn es unnatürlich wäre, daß er so wenig Personen auf die Scene geführt hat.

Ein Mahler ohne Genie rafft so viel körperliche Materie zusammen, als er nur kann, um das Auge anzufüllen; der große Mahler sucht die kleinste Anzahl Personen, die nur möglich ist, weil er an einer einzigen Person viel auszudrücken hat. Der Dichter braucht oft zum Ausdruck des höchsten Affekts die wenigsten Worte; und so kann der Mahler eine an Empfindung sehr reiche Scene durch die wenigsten Umstände vorstellen.

Man hat alte Münzen, auf denen römische Kaiser vorgestellt sind, die von dem Rednerstuhl eine Anrede an ihr Heer halten. Das ganze Heer wird oft durch wenig Befehlshaber vorgestellt; denn wozu nützte es ein ganzes Heer vorzustellen? Gesetzt, daß der Mahler historisch vorstellen wollte, wie Cäsar, nachdem er über den Rubicon gegangen, seinem Heere Muth zu machen, eine Anrede an dasselbe gehalten. Wenn nun seine Absicht dabey nicht ist, diese Handlung des Gepranges wegen vorzustellen, oder uns diese Scene ganz übersehen zu lassen, sondern nur die zuversichtliche Kühnheit des Feldherrn, und die Wirkung derselben

auf seine Unterbefehlshaber, so vergeben wirs ihm gar gerne, daß er uns nur wenig Personen in der Nähe des Redners vorstellt, und das ganze Heer etwas in der Entfernung nur andeutet, oder gar durch etwas Hervorstehendes bedeckt. Der Mahler muß es sich zur Hauptregel machen, nur das Nothwendige in sein Gemälde zu bringen.

Nachdem der Inhalt, die Scene, die Personen und die Bezeichnung der Sachen völlig berichtigt sind, hat nun der Künstler an das Wesentliche, nämlich den wahren Ausdruck der Sachen zu denken, um desentwillen alles andre veranstaltet worden. Da muß er vor allen Dingen sich selbst erforschen, was er in seiner Geschichte fühlt, was ihn an den Personen, die er in der Phantasie schon vor sich sieht, rührt; und dieses muß er uns so lebhaft vorstellen können, daß wir in dieselben Empfindungen gerathen, die er in sich wahrnimmt. Er kann aber immer voraussetzen, daß das Gemälde, welches er auf die Leinwand bringt, nie so lebhaft seyn werde, als es wirklich in seiner Phantasie liegt; denn auch der geschickteste Künstler wird selten alles ausdrücken können, was er innerlich sieht. Darum kann er nicht erwarten, daß die, für welche er arbeitet, eben so stark von seiner Arbeit werden gerührt werden, als er selbst von der Vorstellung derselben gerührt ist; und dieses muß ihm die Klugheit geben, nichts zu bearbeiten, bis er eine Vorstellung davon entworfen hat, deren Wirkung noch immer interessant bleibet, wenn sie auch noch etwas geschwächt würde. Nach einer guten und glücklichen Erfindung des Gemäldes ist nichts so wichtig, als der lebende Ausdruck der Figuren. Nur das Gemälde ist vollkommen, in dem jede Figur durch ihre Stellung, Gebärde

und Gesichtsbildung wahrhaftig redend ist, und uns sogleich das, was in ihrem Innern vorgeht, entdecken läßt.

Man sieht hieraus, wie höchst schwer es sey, ein vollkommenes historisches Gemählde zu machen. Der Historienmaler muß nicht bloß, wie ein andrer Maler, eine reiche und mit allen Annehmlichkeiten erfüllte Phantasie besitzen, nicht bloß Zeichnungen, Colorit und alles, was zur Ausführung gehört, in seiner Gewalt haben. Durch diese Talente würde er wol in Stand gesetzt, natürliche Vorstellungen zu machen; aber die innere Kraft des historischen Gemählde erreicht er dadurch nicht. Wir wollen nicht Menschen sehen, wie wir sie täglich zu sehen gewohnt sind; nicht sitzliche Gegenstände, wie sie uns immer vor Augen kommen, und die deswegen nicht mehr interessiren. Wir erwarten Sachen von ihm, die unsern Verstandes- und Gemüthskräften einen stärkern Schwung geben. Er soll uns mit Menschen bekannt machen, die wir ihres Charakters halber bewundern, oder die uns wenigstens sehr interessant sind. Darum muß er, so wie der Dichter, ein Mann von großem Verstand, und von vorzüglichen Gemüthskräften seyn. Denn, was er selbst nicht zu fühlen im Stand ist, wird er gewiß uns nicht empfinden machen. Er muß ein Philosoph seyn, der gewohnt ist, das Genie und die Charaktere der Menschen zu erforschen, ihre Urtheile, Gefinnungen und Leidenschaften gegen einander abzuwiegen. Ihm müssen Menschen von höhern Geist, und überwiegenden Seelenträften bekannt seyn, und ihre Stärke muß er können empfindbar machen. Wer nicht zuversichtlich empfindet, daß er das Große und Kleine in der Gemüthsart der Menschen und in ihrer Art zu handeln zu beurtheilen vermag, der muß sich

nicht mit dieser Gattung der Mahlerey abgeben.

Nimmt er seinen Inhalt aus entfernten Geschichten und aus fremden Ländern, so muß er eine genaue Kenntniß der Sitten und der Gebräuche des Landes haben, dahin er seine Scene versetzt, damit er, wie oben an einem Beispiele gezeigt worden, alles genau bezeichnen und auch richtig abbilden könne. Bloß das Studium dessen, was man das Uebliche (Costume *) nennt, erfordert langen Fleiß und viel erworbene Kenntniß. Je genauer der Maler von den Sitten und Gebräuchen der Nationen unterrichtet ist, je leichter wird es ihm seinen Inhalt verständlich zu machen. Es giebt aber auch etwas Rationales in der Bildung der Menschen, und vielleicht auch in der Stellung und in den Bewegungen. Ein feines Auge unterscheidet gar oft den, ihm unbekannten, Engländer, Franzosen oder Italiäner unter den Deutschen; und so sieht man in den Antiken, wenn man auch auf die Gewänder und andre Nebensachen gar nicht achtete, andre Gesichter, andere Stellungen und Gebährden, als die sind, die man gegenwärtig in der Natur antrifft. Die Figuren in den Werken der römischen Künstler unterscheiden sich, auch in diesen Stücken, von denen, die man in den griechischen Werken sieht. Dergleichen Sachen muß der Historienmaler genau bemerkt haben und in der Zeichnung auszubringen im Stande seyn.

Wenn man sich alles, was zu einem vollkommenen historischen Gemählde gehört, vorstellt, so wird man sich nicht wundern, daß es so höchst selten ist, ein untadelhaftes Werk in dieser Art zu sehen.

Außer

*) S. Ueblich.

Außer den, bey den **Art. Anordnung, Ausdruck, Ueblich**, u. d. m. angeführten Schriften, handeln von Historienmalereyen besonders: **Leonard da Vinci** im 9ten u. f. Kap. der franzöf. Ausgabe seines *Traité de la Peint.* Par. 1651. f. wie man lernen kann, die Figuren in einer Geschichte gut anzuordnen; welches Verhältniß die Größe der Hauptfigur in einem historischen Gemählde haben müsse; wie ein historisches Gemählde überhaupt zusammen zu setzen ist; über die Verfassung der Figuren in einem historischen Gemählde; über die Verschiedenheit der Figuren; wie man die Anordnung im historischen Gemählde studiren müsse; von der in historischen Gemählten nothwendigen Verschiedenheit und Mannichfaltigkeit; daß man in historischen Gemählten die Aehnlichkeit der Gesichter vermeiden, und die Stellungen der Köpfe verschieden machen müsse, u. d. m. — **Roland Freart, Sr. de Chambray** in der *Idée de la perfection de la Peinture*, Par. 1662. 4. S. 71. Quatre considerations qu'il faut observer necessairement dans la composition d'une histoire, welche er aus der Zergliederung mehrerer historischen Gemählde gezogen hat. — **Lafresse**, im 19ten Kap. des 2ten Buches seines großen *Mahlerbuches* Th. 1. S. 153. neue Aufl. — **De Piles**, im 8ten Kap. der *Eclairc.* sur l'idée du peintre parfait, in den *Oeuvr. div.* B. 3. S. 383. Si la fidelité de l'histoire est essentielle à la peinture, — **Dubos** in den *reflex. crit. sur la poesie et la peinture*, im 26ten Abschnitt des 1ten B. S. 213. *Dresdn. Ausg.* Que les sujets ne sont point épuisés pour les peintres, und an einzeln Stellen mehr. — **Lagedorn**, in der 23ten seiner *Betrachtungen*, S. 308. — **Jos. Reynolds** in dem *Discourse . . . on the Distribution of the Prizes* 1771. S. 99 in der gemachten Sammlung seines *Disc.* Lond. 1778. 8. Deutsch, im 17ten B. der *Neuen Bibl. der sch. Wiss.* S. 1 u. f. von dem großen Styl, oder der Darstellung historischer Gemählde überhaupt. — **Junker**, in seinen *Grund-*

sätzen der Malereyen, Zürich 1775. 8. S. 15 u. f. — Ferner gehören hieher noch: *Nouveaux sujets de Peinture*, Par. 1755. 12. — *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Eneide de Virgile* . . . Par. 1757. 8. — *Histoire d'Hercule le Thebain, tirée de différens auteurs, à laquelle on a joint la description des tableaux qu'elle peut fournir* . . . Par. 1758. 8. von dem **Sr. Caylus**. — *Histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter, ou tableaux de l'histoire enrichis de connoiss. analogues à ces talens*, par **Dandre Bardon**, Par. 1769. 12. 3 Bd. —

Die berühmtesten **Geschichtsmaler der Neuern** sind: **Giov. Cimabue** (1300. Nur als Wiederhersteller der Kunst in Italien, und weil er die Freskomalereyen wieder zuerst ausgeübt haben soll, merkwürdig.) **Angel. di Bondone**, *Gotto* gen. († 1336. Soll der erste gewesen seyn, welcher seine Figuren verkürzt, in Bewegung, und mit natürlich gefalteten Kleidern darstellte.) **Stefano da Lapo** († 1350. Soll zuerst *Perspectiv* in die Gemählde gebracht haben.) **Andr. Lorenzetti** († 1360. Wird für den ersten gehalten, der seine Gemählde zur Zusammen zu setzen gewußt, und es zuerst gewagt habe, Winde, Regen, Ungewitter, nebelichtes Wetter nachzubilden.) **Met. Cavallini** († 1364) **Andr. Oragna** († 1380 Seine Zeichnung ist schon etwas edler, als des *Gotto*; und seine Gemählde zeigen von mehr Erfindungsgeist, als die Gemählde seiner Vorgänger.) **Tom. Giotto** († 1396.) **Joh. und Hubert von Eyk** († 1426 und 1441. Bekanntermassen wird der erste für den Ersinder des Malens mit Del gehalten. S. indessen Lessings Schrift, vom Alter der Delmalereyen aus dem *Ezech. Presbyter*, *Braunsch.* 1774. 8. vergl. mit *N. Bibl. der sch. Wissensch.* B. 25. S. 209. u. f. und den *Art. Delmalerey*.) **Ant. Mantellini**, **Antonello da Messina** gen. († 1440. hohlte bekannter Mäßen das Geheimniß des Delmal-

lens aus den Niederlanden nach Italien, wo er es zu Venedig zuerst abte.) Th. Masaccio († 1443. Scheint zuerst von ängstlicher Darstellung der bloßen Natur abgegangen zu seyn, und durch Vereblung des Umrisses, der Stellung u. d. m. angemessene Dichtung in die Malerey gebracht, und sie zuerst als schöne Kunst sich gebacht zu haben. Auch ist die Perspectiv in seinen Gemälden richtiger; dergestalt, daß Bottari in seiner Ausgabe des Vasari, B. 1. S. 235. sich kein Bedenken macht, ihn den zweyten Wiederhersteller der Malerey zu nennen.) Franc. Squarcione († 1474. half der Malerey durch seinen Eifer um sie auf, so, daß man 137 von ihm unterrichtete Lehrlinge zählt.) Fil. Lippi († 1469. vervollkommte immer mehr, was Masaccio angefangen hatte, und soll zuerst Figuren über Lebensgröße in richtigen Verhältnissen dargestellt haben.) Andr. del Castagno (1478) Gentile del Gabriano (1480) Andr. Verrocchio († 1488. Soll das Abformen in Gyps und Wachs, dessen Erfindung dem Lisistratus zugeschrieben wird, wieder in Gebrauch gebracht haben.) Dom. Ghirlandajo († 1493. Lehrer des Michel Angelo.) Gent. Bellini († 1501.) Giov. Bellino († 1540. Soll dem Antonello da Messina das Geheimniß, mit Oel zu mahlen, abgelehrt haben. Er verbesserte zuerst die etwas trockene Manier der venetianischen Maler, und war der Lehrmeister des Titian.) Giorgione Barbarelli († 1517. Jüngling des vorigen, aber weit über ihn. Er führte zu Venedig den Gebrauch ein, das Aeußere der Häuser Fresko zu mahlen.) Andr. Mantegna († 1517. Sein Meisterstück, der Triumph Cæsars, ist auf 9 Blättern, in Holz und Kupfer gestochen. Blätter nach ihm haben auch M. Antonio, A. Ghisi, A. Sollar, A. Audenart getheilet. Leon da Vinci († 1520.) Piet. Bannucci, Perugino gen. († 1524. Stifter einer Schule zu Perugino, wo Rafael gezogen wurde.) Rafael Sanzio da Urbino († 1520. Seine Lebensbeschreibung im Vasari, ist französisch nach Pierre Daret, unter dem Titel

Abrégé de la Vie de R. S. d'Urbini, Par. 1607. 1651. Lyon 1709. 12. erschienen. Ein sehr vollständiges Verzeichniß der, von seinen Gemälden und Zeichnungen gemachten, Kupferstiche findet sich im 2ten B. S. 315-524. der Nachrichten von Künstlern und Kunstfachen, Leipz. 1769. 8. Ein Aufz. über f. Gemälden und Manier, im 8ten St. von Menzels Miscellaneen; und vortrefl. Bemerkungen über seinen mahlerischen Character, im 1ten Th. S. 118 u. f. von Ramdohrs Werk: Ueber Malerey und Bildhauerey in Rom, Leipz. 1787. 8. 3 Th.) Vasco della Porta, Bartolomeo di S. Marco gen. († 1517. Soll der Erfinder des Olieermannes seyn; war Schüler und Lehrer des Rafael zugleich.) Bern. Pintoricchio († 1517. Auch aus der Schule des Perugino, der aber schon damals die Kunst, aus Gefälligkeit für so genannte Liebhaber, herunterwürdigte, und erhabene und vergoldete Zierrathen in seine Werke mischte; doch fand er keine Nachfolger.) Luc. Stagnorelli († 1524) Timoteo della Vite von Urbino († 1524) Dom. Puligo († 1527) Giov. Franc. Penni, il Battore gen. († 1528) Min. da San Gimignano († 1528.) Alb. Dürer († 1528. S. Heine. Conr. Arends Gedächtniß der Ehren eines der vollkommensten Künstler, Alb. D. mit dessen Bildniß, Götzl. 1728. 8. G. Wolf. Knorr's histor. Künstlerbelustigung oder Gespräche in dem Reich der Todten zwischen Alb. Dürer und Raphael von Urbino, Nürnberg. 1738. 8. mit Kupf. Dav. Gottfr. Schoebers Leben, Schriften und Kunstw. Alb. Dürers, Leipz. 1769. 8. und den 2ten Bd. der Leben und Bildnisse großer Deutschen, Mannh. 1786. f.) Quintin Meiss, der Schmid von Antwerpen gen. († 1529.) Roger van der Wode († 1529) Franc. Raibolfin, Francica gen. († 1530) Cor. Sciarpelloni, di Credig gen. († 1530) Andr. del Sarto († 1530) Luc. von Leyden († 1533) Ant. da Correggio († 1534) Bald. Peruzzi († 1536) Pellegr. Manari († 1538) Giov. Ant. Reggillo, Pordenone gen. († 1540) Franc. Mazzoli, Parmeggiano genannt († 1540) Daret,

Wart. Ramenghi (1542) M. Ant. Francia Bigi († 1542) Pol. Caldara, da Caravaggio († 1543) Joh. Holbein († 1544) Girol. da Trevisi († 1544) Giulio Pippi, Romano gen. (1546) Piet. Buonacorsi, Perino del Vaga genannt († 1547) Seb. del Piombo († 1547) Lor. Lotto († 1548) Dom. Beccafumi, Mecherino gen. († 1549) Girol. Senga (1551) Giac. Carrucci, da Pontormo genannt († 1556) Dosso Dossi († 1558) Venu. Garofalo, Lino gen. († 1559. Mächte, um Licht und Schatten desto besser zu beobachten, Mösche aus gebackener Erde.) John Scovel († 1562) Franc. Rossi, Cecchino del Salviati gen. († 1563) Michaelo Angelo Bonarroti († 1564. Ausser seiner Lebensbeschreibung im Vasari, Vita . . . raccolta per Asc. Condivi dalla ripa Tranfona, Rom. 1553. 4. herausgegeben von Ant. Fr. Gori, und Anmerkungen von Mariette, Flor. 1746. f. franzöf. durch Houteroge, Par. 1753. 12. Vita di M. A. B. da Giac. Vignali, Fir. 1753. 4. Auch steht ein deutsches Leben von ihm in dem Zufriedenen, N. 67. 99. 103. Die Kupferstiche, welche nach seinen Gemälden und Zeichnungen gemacht worden sind, finden sich in dem 1ten B. der Nachrichten von Künstlern und Kunstfachen, Leipz. 1768. 8. S. 379 u. f. bezeichnet.) Giov. Nanni, da Urbino gen. († 1564) Aless. Bonvincino, Il Moretto gen. (1564) Dan. Ricciarelli, da Volterra gen. († 1566) Tad. Zuccheri († 1566) Girol. Romanino († 1567) Franc. Primaticcio († 1570. Einführer des guten Geschmacks in Frankreich, wo er sich lange Zeit aufhielt.) Franz Floris, von Brabant gen. († 1570) Jac. Procaccini (ging von Bologna fort, weil er neben den Malern dort, dem Sabatini, Passerotti, Caracci, Fontana u. a. m. nicht aufkommen konnte, ums Jahr 1570, nach Mailand, wo er eine Schule stiftete.) Nic. Abbate, Messer Nicolo gen. (1570) Gior. Vasari († 1574. Verf. der bekannten Lebensbeschreibung.) Hemskerken, Martin van Ween gen. († 1574) Anton Moro, von Utrecht († 1575) Tiziano Vecellio († 1576

Ausser seiner Lebensbeschreibung in des Ridolfi Maraviglie dell' Arte ovvero Vite de' Pittori Ven. Ven. 1648. 4. 2 B. B. 1. S. 135. ist ein Breve Compendio della Vita del famoso Tiziano . . . Ven. 1622. 4. besonders gedruckt.) Oraz. Vecelli († 1576) Lor. Sabbatino, Lorenzino da Bologna, oder de Lizzano gen. († 1577) Marc. Venusti († 1580) Girol. Sicciolante de Sermonetta (1580) Liv. Agresti († 1580) Andr. Schiavone, Mellosa gen. († 1582) Prosp. Fontana (†) Bat. Naldini († 1584) Luc. Cranach († 1586. S. Histor. crit. Abhandl. über das Leben und die Kunst, des Luc. Cranach, Hamb. 1761. 8.) Nic. Circignano, Pommerancio genannt († 1588) Paol. Callari, Il Veronese gen. († 1588) Giac. Palma, Il Vecchio gen. († 1588) Jean Cousin († 1590. Der erste französische, von Primaticcio, gebildete Geschichtsmaler von Bedeutung.) Pell. Pellegrini, Elbaldi gen. († 1591) Wart. Passerotti († 1592) Mich. Corele († 1592) Jac. und Jac. da Ponte, Bassani gen. (1593) Giac. Robusti, Il Tintoretto gen. († 1594) Par. Bordone († 1595) Carlo Callari († 1596) Bened. Callari († 1598) Joas v. Wingham († 1604) Paol. Farinato, degl' Alberti gen. († 1606) Aless. Allori, Bronzino gen. († 1607) Feder. Zuccheri (1609) Michelangel. Merisi, da Caravaggio gen. († 1609) Franc. Banni († 1610) Feder. Barozio († 1612) Lud. Car. di, Sigoli gen. († 1613) Lod. Carraccio († 1619. Haupt und Stifter der berühmten Academie zu Bologna, die sich dem damals einreisenden manierirten Geschmack auf das kräftigste entgegen stellte.) Agost. Carraccio († 1602) Piet. Jacini († 1602) Sisto Rosa, Badalocchio gen. (1607) Annib. Carraccio († 1609) Dion. Calvart († 1619) Crist. Allori († 1621) Leon. Spada († 1622) Barth. Spranger (1623. Daß er, um seinen Gemälden Kraft und Leben und Ausdruck zu geben, in das Uebertriebene verfiel, ist bekannt.) Dom. Tetti († 1624) Camillo Procaccini († 1626) Giul. Ces. Procaccini († 1626)

(† 1626) Mos. Valentin († 1632) Luc. Mas-
sari († 1633) Jean le Clerc († 1633) Detav.
van Heen († 1634. Die Niederlande ha-
ben ihm vorzüglich die Wissenschaft im
Licht und Schatten und einen bessern Ge-
schmack, als sie vorher hatten, zu ver-
danken.) Dom. Cresti, Passanano gen.
(† 1638) Pet. Paul Rubens († 1640)
Ant. v. Dycke († 1641) Giuf. Cesari
(† 1640) Dom. Sampieri, Domini-
chino genannt († 1641) Guido Reni
(† 1642) Giac. Sementi (†) Franc.
Gessi († 1620) Fern. Strozzi, Prete Ge-
noese gen. († 1644) Giov. Lanfranco († 1647)
Jacq. Stella († 1647) Andr. Camassci
(† 1648) Sim. Cantarini († 1648) Piet.
Tessa († 1648) Aless. Turchi, Veronese
und Debbotto gen. († 1648) Sim. Vouet
(† 1649) Abraham Jansens († 1650)
Giov. Andr. Donducci († 1650) Giuf.
Ribera, Spagnoletto genannt (1650)
Ger. Segers († 1651) Eustache le Sueur
(† 1655) Franc. Albani († 1660) Giac.
Cavedone († 1660) G. Diego Velazquez
de Silva († 1660) Andr. Sacchi, Duche
gen. († 1661) Pet. Tussens (1661) Giov.
Franc. Romanelli († 1662) Ger. Honthorst
(1662) Elisabeta Sirani († 1665) Nic.
Poussin († 1665. S. Eloge de Nic. Poussin
p. Mr. Guibal. Par. 1783. 8.)
Piet. Franc. Mola (1666) Giov. Franc.
Barbieri, Guercino genannt († 1666)
Aless. Marini († 1668) Casper v. Crayer
(† 1669) D. Ant. Pereda († 1669) Piet.
Veretino, da Cortona gen. († 1669)
Giov. Benedetto Castiglione, Il Genoese
gen. († 1670) Giov. Andr. Sirani († 1670)
Joa. v. Doff († 1671) Salv. Rosa, Sal-
vatoriello gen. († 1673) Paul Rembrand
van Ryn († 1674. Einen Catal. des
Tableaux de R. gab Burgg, Haag 1755. 8.
fz. und holl. heraus.) Carlo Cretta
(† 1674) Gerbrand van der Eekhout († 1674)
Cesar v. Everdingen († 1679) Joa. Verdaens
(† 1678) Giov. Dom. Cerrini, Cavaliere
di Perugia gen. († 1681) Bart. Estevan
Marillo († 1685) Carlo Dolce († 1686)
Joa. Terri († 1689) Charl. le Brun
(† 1690) Don Claud. Coello († 1693)
Pierre Mignard († 1695) Will. Doubyes,

Diomedes gen. († 1697) Joh. Carl Lotb
(† 1698. Mat. Preti, Cavaliere, Cala-
brese genannt († 1699) Aloiso del Arco,
Sordillo de Pereda gen. († 1700) Lor. Pa-
sirelli († 1700) Giov. Maracci († 1704)
Luc. Giordano († 1705) Dan. Roder, Cav.
Daniele gen. († 1705) Andr. Celesti († 1706)
Mich. Corneille († 1708) Andr. Pozzo
(† 1709) Giovb. Sauli († 1709) Giov. Ant.
Fumiani († 1710) Lud. van Deyster († 1711)
Ger. Lairesse († 1711) Dom. Mar. Viani
(† 1711) Aug. Terwesten († 1712) Carlo
Maratti († 1713. Vita di Maratti scr. da
Bellori, R. 1732. 4.) Giuf. Passari
(† 1714) Joh. Erasm. Duellinus († 1715)
Paol. Pagani († 1716) Jean Jouvenet
(† 1717) Giovanni. Morandi († 1717)
Carlo Ant. Rambaldi († 1717) Jean Bapt.
Santerre († 1717) Peter Ruppen († 1718)
Giov. Giuf. dal Sole († 1719) Carlo
Eignani († 1719) Santo Prunati (1720)
Giov. Segala († 1720) Pierre Verchet
(† 1720) Lod. Garzi († 1721) Donav.
Lamberti († 1721) Alb. Arnone († 1721)
Ant. Coppel († 1722) Abr. v. d. Weef
(† 1722) Arnold v. Wuez († 1724) Anton.
Zanchi († 1725) Anton. Durini († 1727)
Giuf. Chiari († 1727) Arn. Selber († 1727)
Paol. de Matteis († 1728) Marc. Ant.
Franceschini († 1729) Christph. Lubienetsky
(† 1729) Girol. Brusafiero (1730) Giov.
Odash († 1731) Giov. Camillo Sagrestiani
(† 1731) Mich. Serre († 1733) Ger. Hoet
(† 1733) Louis Boullogne († 1733) Ge-
bast. Ricci († 1734) Greg. Lazarini († 1735)
Nic. Dambini († 1736) Nic. Vertin
(† 1736) El. Guido Halle († 1736) Nic.
Bleuabel († 1737) Fres. le Moine († 1737)
Carl v. Moor († 1738) Giovb. Lama
(1740) Ant. Balestra († 1740) Matth.
Elle († 1741) Herm. v. d. Wijn († 1741)
Anton. Pellegriani († 1741) Louis Dorigno
(† 1742) Giov. Cinqui († 1743) Christof.
Terzi († 1745) Jean Bapt. Vanloo (1745)
Nic. de Largillieres († 1746) Franc. Cre-
visani († 1746) Giuf. Mar. Crespi Spa-
gnuolo gen. († 1747) Don. Creti († 1747)
Franc. Solimena († 1747) Fel. Tonelli
(† 1748) Jos. Gabr. Imbert († 1749) Au-
rel. Milani († 1749) Pierre Subenras
(† 1749)

(† 1749) John Voorhut († 1749) Marc. Züscher († 1751) Jos. Mar. Wien (1751) Jean Brès de Eron († 1752) Jac. Amigoni († 1752) Charl. Ant. Coppel († 1753) Pierre Jacq. Lages († 1754) Jac. de Wit († 1754) Franc. de l'Ange († 1756) Ant. Weone (1757) Heinr. v. Limborch († 1758) Luis Silvestre († 1760) Helfr. Briss († 1760) Ferd. Franc. Gratiani († 1761) Gius. Nogari († 1763) Gius. Angeli († 1763) Marco Beneficial († 1764) Sebast. Conca († 1764) Piet. Conte de Rotari († 1764) Ch. Andr. Vanloo († 1765) Jean Bapt. des Hayes († 1765) Vinc. Meucci († 1766) Gioobat. Vittoni († 1767) Fr. Rav. E. Palco († 1767) Jean Restout († 1768) Gioab. Tiepolo († 1770) Eignaroli († 1770) Greg. Guglielmi († 1773) Ch. Hutin († 1776) Ant. Raph. Mengs († 1779) Girol. Pomp. Battoni († 1778. Elogio di G. P. Bartoni, von Onofrio Dona, R. 1787. 8.) Drouais († 1787) J. H. Tischbein († 1791) Jos. Reynolds († 1791) — James Barry — Gius. Bortani — Giov. Casanova — Giomb. Cipriani — Mar. Cosway — Gäckli — Jäger — Conr. Giacquinto — Graham — Gebrüder de la Greenne — Hamilton — Angel. Kaufmann — Mortcote — Fried. Wam Defer — Christian Vern. Node — Joh. Eleaz. Schenau — Stef. Torelli — Trumbull — Wheetto — Wright — Chr. Am. J. Vanloo — Denj. West — u. a. m.

Holländische Schule.

(Zeichnende Künste.)

Holland und andre zum Staat der vereinigten Niederlande gehörige Provinzen, haben eine beträchtliche Anzahl guter Maler gehabt, die sich durch einen eigenthümlichen Geschmack und eigene Vorzüge von allen andern unterscheiden, auch deswegen wirklich eine besondere Schule ausmachen. Die Maler dieser Schule scheinen bey ihrer Arbeit kein anderes Gesetz gehabt zu haben, als durch Zeichnung und Farben die gemeine Natur so vollkommen, als

möglich, zu erreichen; im übrigen aber, sich um den Werth, oder die Kraft des Inhalts nicht zu bekümmern. Man hat eine große Anzahl Gemählde aus dieser Schule, darin die gemeine Natur bis zur Bewunderung auch in den geringsten Kleinigkeiten so copirt ist, daß man kaum seinen Augen traurt: man glaubt eine Scene aus der Natur, durch ein verkleinerndes Glas zu sehen; so vollkommen ist Zeichnung, in Perspective, Haltung und Farbe in dem Gemählde erreicht. Wenn man einige der besten Werke dieser Schule vor sich hat, so kann man nicht begreifen, daß es möglich sey, bemeldte Theile der Kunst höher zu treiben. Man kann also sagen, daß die holländischen Maler in dem Mechanischen den höchsten Gipfel der Kunst erreicht haben.

Diese Schule, die der Herr von Hagedorn mit Recht die Schule des Wahren nennt, hätte die vollkommensten Werke der Kunst aufzuweisen, wenn diese nur die Absicht hätte, dem Auge dasjenige vollkommen gemahlt zu zeigen, was man täglich in der Natur vor sich sieht. Wenn der Endzweck der Kunst durch diese Täuschung des Auges erreicht würde, so würde man weder einen Raphael, noch einen Correggio, noch einen Titian, dem Künstler zum Studiren empfehlen, sondern ihn allein in die holländische Schule verweisen.

In der That ist das, was sie vorzügliches besitzt, ein wichtiger Theil der Kunst; aber nur in so fern diese auf wichtige Gegenstände angewendet wird. Es ist zwar ein Vergnügen, Farben auf einer flachen Leinwand so aufgetragen zu sehen, daß man sich einbildet, man stehe in einer Kirche, oder man sehe eine wirklich lebendige Blume, oder einen athmenden Menschen vor sich; weiter aber hat auch diese bewundernswürdige Kunst nichts auf sich. Der

Endzweck der schönen Künste wird dadurch nicht erreicht *), sondern diese Werke dienen bloß, die Liebhaber zu ergötzen. Wenn aber diese Vollkommenheit mit dem höhern Werth vereinigt ist, wenn wichtige Gegenstände so behandelt werden, so ist alsdenn das Werk vollkommen.

Man muß also den Künstler, der höhere Absichten hat, als zu ergötzen, oder das Auge zu täuschen, doch in diese Schule führen. Die herrlichste Erfindung und der größte sichtbare Gegenstand, den das Genie eines Malers hervorzubringen vermag, muß dennoch, wenn er im Gemälde die größte Wirkung thun soll, sich so zeigen, als wenn es ein in der Natur vorhandener Gegenstand wäre **); folglich ist das Studium, wodurch die holländischen Maler groß geworden sind, jedem andern Maler auch zu empfehlen.

Doch äußert sich dabei eine Bedenklichkeit, wodurch die Wichtigkeit dieser Werke für das Studium der Kunst um ein merkliches verringert wird. Die schätzbarsten Werke sind ohne Zweifel doch die, welche zu öffentlichem Gebrauch aufgestellt werden. Diese müssen ihrer Natur nach groß seyn. Aber kann das Natürliche im Großen durch dieselben Mittel erreicht werden, wie im Kleinen? daran muß man nothwendig zweifeln. Wenn die Maler der römischen Schule den Pinsel so geführt hätten, wie die holländischen Meister, so würden ihre Gemälde schwerlich vollkommener worden seyn, als sie durch ihre größere Behandlung des Colorits worden sind. Wenn ein Maler, wie Gerard Dow, oder Franz Mieris, in die Nothwendigkeit gesetzt worden wäre, große Kirchenstücke zu verfertigen, so hätte er nothwendig andre Methoden, als er wirklich gehabt hat, ausdenken

müssen, um die wahre Haltung und die Farben der Natur zu erreichen; nicht nur weil der Fleiß in großen Arbeiten oft schädlich ist *), sondern weil durch das Kleine die gute Wirkung in großen Gemälden nicht einmal kann hervorgebracht werden. Es gehört eine ganz andre Behandlung dazu, daß ein großer Gegenstand, den man von weitem anseht, ein völlig natürliches Ansehen habe, als die, wodurch ein kleiner und ganz naher Gegenstand natürlich wird. Aber, wer in kleinen Sachen, wie sich ein Kenner ausdrückt **) Raphaellisch denkt und zeichnet, der hat Ursache, sich die äußerste Mühe zu geben, daß er auch, wie Gerard Dow, mahle.



Zu den vorzüglichsten Künstlern dieser Schule werden gerechnet: Luc. v. Leyden († 1533) Mart. Heemsterk († 1574) Octavianus v. Ween († 1634) Abrah. Bloemaart († 1647) Joh. Both († 1650) Gabr. Mezu († 1658) Barth. Vreenberg († 1660) Cornel. Voelmburg († 1650) Phil. Bouwermans († 1668) Adr. v. d. Velde († 1672) Joh. Dav. Heem († 1674) Pet. v. Laar, Vamboccio genannt († 1675). Von seinem, ihm in Italien gegebenen Beynahmen, Vamboccio (figürlich, eine Kinderpuppe, eine ungestalte Figur, eine Frazze, ein Lölpel) hat man, in der Malerey, die, aus unedlen, niedrigen Figuren, und aus gemeinen, unanständigen Handlungen bestehenden Gemälde, Vambocciaden genannt.) Gerard Dow († 1680) Gerard Terburg († 1680) Franz Mieris († 1681) Nic. Verhem († 1683) Theod. Hellenbroeken († 1694) Adr. van der Kabel († 1695) Gottfr. Scalken († 1704) Wilh. v. d. Velde († 1707) Adr. v. d. Werf († 1727) John v. Huysum (1749) — Ausführliche Lebensbeschreibungen dieser, und der sämtlichen Maler der Brabantischen oder

Slam-

*) S. Künste.

**) S. Natur.

*) S. Fleiß.

**) Hagedorn's Betracht. S. 419.

Stamländischen Schule finden sich bey dem, von dieser letztern handelnden, Artikel verzeichnet, wozu noch De Levensbeschryvingen der Nederlantischen Konst - Schilders en Konst - Schilderessen, met en Uytbreyding over de Schilderkonst der Ouden . . . door Jac. Campo Weyermann, s'Grafenhage 1729. 4. 3 B. oder 4 Th. mit A. gehören. —

H o l z s c h n i t t e.

(Zeichnende Künste.)

So nennt man die Abdrücke von den in Holz geschnittenen Zeichnungen*), so wie man die, welche von gestochenen Kupferplatten abgedruckt sind, Kupferstiche nennt. Von dem besondern Zweig der zeichnenden Künste, dem man die Holzschnitte zu danken hat, haben wir bereits in dem angezogenen Artikel gesprochen, wo auch beyläufig das, was von dem Gebrauch und den vorzüglichsten Vortheilen der Holzschnitte zu merken ist, angeführt worden.



Ausser den, bey dem Artikel **Formschneiden**, angeführten Schriften, gehören noch hierher: Anleitung zum Form- und Stahlschneiden, Erfurt 1754. 8. — Schaeffini Vindiciae Typographicae . . . Argent. 1759. 8. — Observations sur un Ouvrage, intitulé Vindiciae Typographicae, par Mr. Fourmier le jeune, Par. 1760. 8. — Versuch, den Ursprung der Spielkarten, die Einführung des Feinenspapiers, und den Anfang der Holzschnittekunst in Europa zu erforschen, von Joh. Gottl. Jann. Breitkopf, 2ter Th. Leipzig. 1784. 8. mit 14 Kupfern. —

H o m e r.

Der älteste griechische Dichter, dessen Gesänge auf uns gekommen sind.

*) G. Formschneider.

Er wird bestwegen von vielen Alten und Neuen für den Vater der Dichtkunst gehalten. Dieses ist aber nicht so zu verstehen, daß er der erste Dichter gewesen. Man kann aus der öftern Erwähnung, welche er selbst von Sängern thut, schließen, daß die Dichter schon vor seiner Zeit unter den Griechen sehr häufig gewesen sind, und auch weit ältere Völker, als die Griechen, haben ihre Dichter gehabt.

Das gelehrte Griechenland hatte eine uneingeschränkte Hochachtung für ihn, und nannte ihn vorzüglich den Dichter, als ob er der einzige gewesen, der diesen Namen in der vollkommensten Bedeutung verdiente. Der griechische Mahler Galaton hat, nach Aelians Bericht, ihn so abgemahlt, daß aus seinem Munde eine Quelle floss, aus welcher alle Dichter geschöpft haben, um anzuzeigen, daß er der wahre castalische Brunnen sey,

— a quo ceu fonte perenni

Varum Pieris ora rigantur aquis *). Selbst Aristoteles und Plato scheinen ihn für den einzigen Originaldichter zu halten, nach welchem alle andre sich gebildet haben. Seine Gesänge wurden von der Zeit an, da der Dichter selbst sie absang, bis auf den Untergang der Wissenschaften und Künste für das Buch aller Bücher, für die Quelle der Künste, der Sittenlehre und der Politik gehalten. Die Jugend mußte sie studiren, und Erwachsene brauchten sie als ein allgemeines Lehrbuch. Selbst zu der Zeit, da die Wissenschaften in Griechenland im höchsten Flor standen, sah man eine eigene Classe von Menschen, die keinen andern Beruf hatten, als die Gesänge dieses Dichters sowol öffentlich als in den Häusern, nach der Kunst abzusingen.

Man

*) Ovid. Amor. III. 9.

Man muß den höchsten Begriff von diesem Dichter nothwendig bekommen, wenn man bedenkt, daß die größten Männer in verschiedenen Arten ihn für ihren vornehmsten Lehrmeister gehalten; daß *Lycargus* ihn als einen Gesetzgeber, *Aeschines* und *Demosthenes* als den größten Redner, *Alexander der Große* als den vornehmsten Lehrer des Kriegswesens, *Pindar*, *Moschus* und *Virgilius* als den vornehmsten Dichter verehrt haben *). Ein Dichter, den die ersten Köpfe der ersten Nation in der Welt sehr verehrt haben, verdient allen Menschen von Vernunft und Geschmak bekannt zu seyn.

Von seinen persönlichen Umständen weiß man wenig zuverlässiges. Nach der gemeinsten Meinung fällt seine Lebenszeit ohngefähr tausend Jahre vor den Anfang der christlichen Zeitrechnung hundert und fünfzig bis zweihundert Jahre später, als der trojanische Krieg, den er besungen hat. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist er ein Jonier aus Kleinasien, und vermuthlich nicht von ganz geringer Herkunft gewesen; denn seine Gesänge kündigen einen Mann an, der alle Wissenschaft, alle Kenntniß der Länder, der Künste und der Weltgeschäfte, gehabt, die zu seiner Zeit möglich gewesen. Es ist auch wahrscheinlich, daß er bey Verfertigung seiner Gesänge etwas größeres zur Absicht gehabt habe, als seinem dichterischen Genie nachzugeben. Wenn man bedenkt, daß *Homer* zu einer Zeit gelebt hat, da die Griechen nur kurz vorher angefangen verschiedene Colonien in ein Land zu schiken, in welchem sie vor nicht langer Zeit den hartnäckig-

sten und berühmtesten Krieg geführt haben: so entsteht die Vermuthung, daß etwas von dem Nationalinteresse der asiatischen Griechen die Hauptabsicht dieser Gesänge gewesen sey.

Wie dem aber sey, so ist bey iger Beurtheilung derselben allemal genau darauf zu sehen, daß sie uns ganz fremde sind, und uns unmittelbar nicht weiter angehen, als in so fern sie uns das Genie eines der größten Dichter zeigen, auch die Gemüthsart und die Sitten vieler Völker und der berühmtesten Helden des Alterthums, auf das natürlichste schildern. Wir müssen davon auf die Art urtheilen, nach welcher ein Heerführer unsrer Zeiten von den Kriegsverrichtungen *Alexanders* urtheilt, wobey er nicht die igenen Waffen, nicht die gegenwärtige Politit, sondern die damalige Lage der Sachen in Betrachtung zieht. So wie es einem erfahrenen Kriegsmann nicht schwer fallen würde, zu bestimmen, wie *Alexander* nach der igenen Verfassung würde gehandelt haben, so kann auch ein guter Kunststrichter sehen, wie eine *Epopöe* seyn würde, die iht in dem Geist des *Homers* verfaßt wäre.

Man wundert sich nicht ohne Grund, wie es neuern Kunststrichtern hat einfallen können, es dem *Homer* zur Last zu legen, daß er seine Götter und Menschen anders handeln und reden läßt, als unsre Begriffe es zu ersodern scheinen, und daß ihm Sachen wichtig geschienen, die wir für unwichtig halten. Dies ist eben so viel, als dem *Alexander* vorwerfen, daß er lieber Mauerbrecher, als Canonen, lieber Pfeile, als Flinten gebraucht habe. *Homer* schildert den Menschen, wie er zu seiner Zeit gewesen, mit dem Charakter, mit dem Aberglauben, mit der Einfalt der Sitten, mit den Gebräuchen, und mit der Sprache, die

*) Est enim sane mirabile, *Homerum* legum ac reipubl. interpretem *Lycargo*, oratorem *Aeschini* et *Demostheni*, bellatorem *Alexandro*, poetam *Virgilio*, *Pindaro*, *Moscho* probatum esse. *Clodius super Quint. Indicio de Homero.*

die er damals gehabt hat. Er ist der Natur völlig treu geblieben, und hat gar nicht nach einem Ideal gearbeitet. Denn man sieht wol, daß es ihm höchst leicht gewesen wäre, die Personen besser oder schlimmer zu machen, wenn er gewollt hätte. Er hatte nicht nöthig an das Ideal zu denken, da die Natur selbst zu seiner Absicht hinreichend war.

Wer diesen Dichter in seinem wahren Lichte sieht, wird ohne Zweifel dem Urtheil des Strabo beystimmen, der ihn nicht bloß wegen des poetischen Genies, sondern auch wegen seiner Einsicht in Sachen des Lebens, und der Politik allen andern Dichtern vorzieht *). Wir wollen seinen poetischen Charakter mit den Worten des Gravina abbilden: „Homer ist ein so viel mächtigerer und weiserer Zauberer, da er seine Sprache, nicht sowohl zur Reizung des Gehörs, als zum Ausdruck der Einbildungskraft und zur Bezeichnung der Sachen angewendet, und seinen ganzen Fleiß darauf gerichtet hat, jede Sache natürlich auszudrücken. Bald scheint er die Sachen nur flüchtig zu berühren, bald sie aus dem Gesichte zu verlieren; aber dann kommt er wieder durch einen andern Weg ihr zu Hülfe. Am rechten Orte und zur rechten Zeit mischt er in die Reden, welche er anführt, gemeine Ausdrücke und Redensarten: als ein andrer Proteus nimmt er alle Gestalten und Naturen an. Bald fliegt er, bald schleicht er am Boden; bald donnert er, bald liselt er sanft; allezeit wird die Einbildungskraft dergestalt von seinen Versen gerührt, daß er sich unsrer Kräfte bemächtigt, und durch seine Worte, der Kraft der Natur nach-

eifert *)“ Nicht ohne Bewunderung sieht man die unendliche Mannigfaltigkeit der Dinge, die er beschreibt; von den lieblichsten und gemeinsten Gegenständen in der Natur und den Sitten, bis auf die fürchterlichsten und erhabensten: fürnehmlich wenn man dabey bedenkt, wie er jedes nach der eigentlichsten Art schildert. Eben dieses fühlt man bey den Reden und Handlungen, die er seinen Personen beylegt. Kein unnützes, kein überflüssiges Wort, keines, das nicht geradezu den Zweck trifft, keine auch nicht die geringste Handlung, die nicht den bestimmtesten Charakter anzeigt. Was jeder spricht oder thut, geschieht so, wie es sich für ihn schicket. Sein Ausdruck und sein Vers sind so, daß die Natur selbst sie auf den Lippen des Dichters zur besten Bezeichnung der Sachen scheint gebildet zu haben.

Den Namen eines Vaters der Dichter verdienet er fürnehmlich dadurch, daß kaum eine Art des poetischen Schwunges, oder der Herablassung zu der natürlichen Vorstellung der Sachen, keine Wendung der Gedanken, kein Theil der poetischen Kunst ist, davon er nicht Muster gegeben. Der epische Dichter, der dramatische, der lyrische, und der Redner, können ihr Genie an dem seinigen schärfen. Dieses große poetische Genie wird überall von Verstand und Weisheit geleitet, um auf das Zuversichtlichste auf seinem Wege fortzuschreiten. Er zeigt dem Verstand nichts unerhebliches, nichts unüberlegtes; der Einbildungskraft nichts kleines, nichts gekünsteltes, nichts subtiles; dem Gemüthe nichts unnatürliches, nichts übertriebenes

*) Ὅς ἂν μόνον ἐν τῇ κατὰ τὴν ποιησὶν ἀρετῇ πάντας πρὸςβέλῃται — — ἀλλὰ σχεδόντι καὶ τῇ κατὰ τοῦ βίου ἐμπειρίᾳ τοῦ πολιτικοῦ. Strabo L. I.

*) Gravina L. I. c. IV. Man sehe auch die meisterhafte Schilderung dieses Dichters in Shaftesbury's Advice to an Author, P. I. Sect. 3. auf der 196 und 197 Seite.

nes, nichts unbestimmtes. Darum nennt ihn Horaz mit Recht den Mann,

— Qui nil molitur inepte.

So hat das Alterthum fast ohne Ausnahme von dem Vater der Dichter geurtheilt. In den neuern Zeiten hat man unzählige Dinge an ihm auszusuchen gefunden. Man hat ihn beschuldigt, daß er ungefittet, unphilosophisch und unmoralisch sey. Man scheint aber bey diesen Vorwürfen voranzusetzen, daß Homer die Absicht gehabt habe, nach den abstrakten und gereinigten Begriffen der Philosophie und Moral seine Zeitgenossen zu lehren und zu bilden. Man erwartet einen Philosophen, der die Naturkunde, die Sternkunde, die Theologie, nach den Begriffen der heutigen Zeiten erkennt, der die moralische Vollkommenheit des Menschen nach dem höchsten Ideal gebildet habe. Ist es seine Absicht gewesen, einen idealischen Menschen zu schildern, so hat er sie schlecht erfüllt. Hat er sich aber vorgesetzt die Griechen, als die größten Helden zu schildern, den verschiedenen Stämmen derselben den Stolz einer edlen Herkunft einzusößen, ihren Nationalcharakter durch Erzählung der wichtigsten Thaten ihrer Vorfahren fester zu bilden; hat er dieses nach den Begebenheiten, deren Andenken noch nicht veraltet war, und nach den damaligen Sitten gethan: so ist sehr zu zweifeln, daß jemand zeigen werde, wie er es besser hätte thun können.

Man erkennt an diesem Dichter noch deutliche Spuren von dem Charakter eines Bardens *). Er hat nichts von dem vorsichtigen Wesen eines gelehrten Künstlers. Er singt nicht, weil er ein Liebhaber der Dichtung ist, sondern weil er einen öffentlichen Beruf dazu hat, Thaten,

*) S. Dichtkunst I Th. Seite 619.

die noch in frischem Andenken waren; in dem Gedächtniß der Nation zu erhalten. Daß schon ältere Werke der Dichtkunst vor ihm vorhanden gewesen, nach denen er sein Model genommen, kann man nirgend merken; so sehr fließt bey ihm der volle Strohm aus seiner eigenen Quelle, ohne Spuhr einer künstlichen Veranstaltung.



Ueber keinen Schriftsteller ist vielleicht so viel geschrieben worden, als über den Homer; und ob ich also gleich weder Willens, noch fähig bin, alle diese Schriften anzusetzen: so scheint es mir doch, zur Darstellung des Einflusses, welchen der Dichter gehabt, nothwendig, deren hier mehrere, als bey ähnlichen Schriftstellern, bezubringen. Am füglichsten wird dieses in einer kurzen Geschichte seiner Werke geschehen können. Diese Geschichte ist uns nur von der Zeit an bekannt, da seine Werke zuerst nach dem eigentlichen Griechenland, aus Creta oder Jonien, durch den bekannten spartanischen Gesetzgeber, Lykurg, später als hundert Jahre nach dem Tode des Dichters, gebracht wurden. Lykurg kaufte sie von den Nachkommen eines Kreophilus, der sie vom Homer selbst erhalten haben soll. (S. Plut. in Lyc. IV. und R. 29. Oper. T. I. S. 165. Ed. Reisk. u. a. m.) Folglich mußten sie schon in Ein Werk gesammelt seyn. Daß Homer selbst sie nicht niedergeschrieben, nicht niederschreiben können, ist höchstwahrscheinlich, (S. Woods Versuch über das Originalgenie des Homer S. 271 u. f. Frankf. 1773. 8.) und also, wenn sie anfänglich nur durch das Gedächtniß aufbewahrt werden mußten, eben so natürlich, daß, je nachdem der Dichter einzelne Theile (Rhapsodien) an diesem oder jenem Orte gesungen, auch nur einzelne Theile an diesem oder jenem Orte gefunden, und die letzten vielleicht ehe, als die ersten, entdeckt, oder in dem eigentlichen Griechenland bekannt werden konnten. Daher konnten diese Gesänge, oder einzelne Theile, welche ursprünglich bloß nach

nach ihrem Inhalte benannt wurden, ferner auch leicht, in den ersten Sammlungen, nicht in dem Zusammenhange sich befinden, in welchem wir sie jetzt besitzen, und in welchem sie, selbst, wenn Homer auch die letztern früher, als die erstern gedichtet hätte, sie doch in seinem Kopfe verbunden gewesen seyn müssen; denn sonst hätten seine Gedichte nicht ein so verbundenes Ganzes ausgemacht, als sie ausmachen. Doch, wie er sie abgefaßt, läßt sich jetzt nicht mehr bestimmen. Genug, daß das, was Euidas (in voc. *Oungos*) und Eustathius, im Anfang seines Comment sagt, nur aus dem Zustande, in welchem sie zuerst haben gefunden werden müssen, gefolgert zu seyn scheint, und also keine Schwierigkeiten, wie der gute Käsler wähnt (hist. crit. Hom. Sed. 3. S. 99. vor der Wolfischen Ausgabe der Ilias) machen kann. — Dreihundert Jahr nach dem Tode soll Pisistratus sie in Ordnung, d. h. die verschiedenen, damals als einzeln betrachteten Theile des Ganzen, in diejenige Folge gebracht haben, in welcher sie jetzt stehen (Euidas, ebend. Ael. Var. Lib. VIII. c. 2. L. XIII. c. 14. und Diomed. apd. Meurs. in Pisistrat. c. 9. Cic. de Orat. III. 33. u. a. m.) und bey dem damaligen Zustande, oder bey der Art der damaligen Cultur, und besonders bey dem Mangel der Buchdruckerey, ist es begreiflich genug, daß die einzeln Theile lange, ohne in gehörige Verbindung gebracht zu seyn, aus einer Handschrift in die andere, übergiengen, und daß überhaupt nur wenige, und wahrscheinlich Weise, noch weniger vollständige Abschriften davon genommen wurden. Öffentlich müssen sie indessen bereits vorher zu Athen von den Rhapsodisten gesungen oder declamirt worden seyn, denn Solon verordnete, kurz vor dem Pisistratus, daß jene Sänger des Homer, deren wahrscheinlich Weise, viele, an einem Tage und an einem Orte, nacheinander, diese Gedichte, obgleich, wahrscheinlicher Weise, nicht diese ganzen Gedichte, oder nur die ganze Ilias her sangen, sich nicht wiederholten; oder, was schon, als allge-

mein bekannt, zu irgend einem einzeln Theile gehörte, in einen andern ziehen, oder gar aus verschiedenen Theilen sich einzeln besonders zusammen setzen, sondern daß der zweite da fortfahren sollte, wo der erste aufgehört hatte. Mehr scheint die Stelle im Laert. Lib. I. C. 2. IX. nicht zu sagen, und Solon scheint bey dieser Veranstaltung mehr sein Absehen auf die Ordnung bey den Declamationen, oder gegen die daben mögliche Unordnung, als auf eine Anordnung der Werke des Homer gerichtet zu haben. Auch war es zu jenen Declamationen noch nicht nöthig, daß jeder Theil sich an seiner Stelle und alle Theile der ganzen Ilias z. B. in den davon befindlichen Abschriften in gehöriger Verbindung befanden, so daß dem Pisistratus seine Ehre unbenommen bleibt. — Sein Sohn, Hipparch, wenn er nicht auch etwan noch einzelne fehlende Theile dieser Gedichte herbeyschafft hat, (wie es denn bey der von seinem Vater unter die einzeln Theile gebrachten Ordnung möglich wäre, daß man damals erst Lücken in dem Ganzen wahrgenommen) veranstaltete, daß sie zu einer bestimmten Zeit, während dem Panathendäischen Feste, gelesen werden mußten. (S. Plat. in Hipp. Oper. Lugd. 1590. f. S. 2. F. und Ael. VIII. 2. Vari.) — Hierauf legte Aristoteles (Plat. in Alex.) oder, dem Strabo zu Folge, (L. XIII.) Kalisthenes und Anaxarchus Hand an diese Gedichte für Alexander den Großen, so wie später oder früher noch verschiedene andere mehr (S. Fabr. Bibl. gr. lib. II. c. 2. S. 272 u. f. f.) und suchten sie von fremden Zusätzen zu reinigen. Es ist, nämlich, sehr begreiflich, daß bey der Art, wie sie ursprünglich waren aufbewahrt worden, und bey den öffentlichen Declamationen derselben, in den verschiedenen Abschriften, einzelne Verse weg gelassen oder hinzugesetzt, andere von ihrer Stelle verrückt, andre nur verändert wurden; daß Eine Abschrift, oder Ein Rhapsode zu einem einzelnen Theile, oder, wie wir jetzt sagen, zu einem einzelnen Buche oder Gesange, mehr als andre rechnete, u. d. m. Indessen scheint das un-

sehen aller dieser Männer nicht groß genug gewesen zu seyn, diesen Unordnungen abzuheben, und eine bestimmte Abtheilung und bestimmte Lesarten allgemein festzusetzen; und dieses steht um desto weniger zu verwundern, da Homer wahrscheinlich immer an mehreren Orten Griechenlands, bey öffentlichen Festen und Spielen öffentlich und so gar von dem Theater herab, vorgelesen wurde, und jeder Aphasidiste, um aus dem einzeln Theile, welchen er declamirte, ein Ganzes zu machen, nothwendiger Weise, zum Anfange und Ende dieses einzeln Theiles, etwas hinzudichten mußte. (S. hist. crit. Hom. Sect. 4. V und VI. S. 108. a. a. D.) Aristarch, aus Alexandrien, zu den Zeiten des Ptolemäus Philometor, nahm diese Gedichte also von Neuem vor, und die Größe, und der Umfang, welchen jetzt die einzeln Bücher und Gesänge haben, soltlich ihre Anzahl, ihre Bezeichnung mit Zahlen, an Statt daß sie, wie gedacht, sonst nach ihrem Inhalte bezeichnet wurden, sind sein Werk. Auch hat er einzelne Verse aus ihnen ausgeserzt, u. d. m. — Zugleich war Homer schon frühzeitig in Schulen zum Unterricht gebraucht worden (S. unter andern den Sokrates in Panegyry. und den Plur. in Alcib.) —

Ben dieser, auf den Homer, verwandten öffentlichen und mannichfaltigen Aufmerksamkeit, bey dem Werth seiner Gedichte selbst, und bey dem besondern Reize, welchen sie für die Griechen haben mußten, ist es nun sehr natürlich, daß mehrere Griechen über sie zu schreiben veranlaßt wurden. Von ihren auf uns gekommenen Arbeiten dieser Art, fange ich mit den geringern, den Scholien, an. Didymus (zu den Zeiten des August) soll deren geleistet haben; wenigstens sind dergleichen unter seinem Nahmen da, ob diese gleich, wie schon Lascaris selbst zu sagen scheint, und unter andern, Fabricius (Bibl. gr. L. II. c. 3. §. 3.) wahrscheinlich genug gemacht hat, wohl nicht von ihm allein, und später, als er gelebt, gesammelt worden sind. Die, zu der Iliade, wurden zuerst, mit dem Gedichte selbst, Rom 1517. f. die zu

der Odyssee einzeln, aber mit seinen zusammen, Ven. 1521. 1528. 8. und ohne diese, Bar. 1538. 8. beyde, Strassb. 1539. 8. gedruckt. Vollständig sind sie auch den Baseler Ausgaben des Dichters vom Jahr 1535. 1551. 4. der Leidner und Amsterd. Ausg. vom J. 1656. 4. 2 B. (obgleich dieser sehr verstümmelt) und der griech. lat. von Jos. Barnes, Camb. 1711. 4. 2 B. und die ersten der Camb. Ausg. der Iliade von 1689. 4. und der Ody. von 1676. 8. und 1695. 8. beygefügt. — Bey eben dieser Ausgabe der Iliade finden sich Scholien zu derselben, welche Wolf. Alemannius ums Jahr 1518 aus alten Handschriften zog. — Zu dem 9ten Gesang der Iliade gab Conr. Horneius, Helmst. 1620. 8. Scholien heraus, welche Joh. Caselius zu Florenz aus einer dem Victorius gehöri gen Handschrift genommen hat. — Eman. Moschopulus; seine Scholia paraphr. ad Hom. Iliad. I. II. gab Jo. Scherpezelius, Traj. ad Rhen. 1702 und 1719. 8. heraus. — Die, bey der Leipziger, und bey zwey Venezianischen Handschriften befindlichen, sind bey der Ausg. der Ilias, von J. B. C. d'Anse Villotfon, Ven. 1788. f. abgedruckt. — Ferner sind dergleichen noch, vorgeblich vom Porphyrius, u. a. m. in einer Leidner Handschrift, welche H. Vossius aus der Bibl. des Petrescius an sich brachte (S. Dissertat. de praest. Cod. Leidens. et schol. in Homerum ineditis, von L. C. Wassenar, bey dem Virgil. Collat. script. gr. illustr. Leov. 1747. 8.) — in einer Moskauer (s. die Borr. S. 13. zu Syntipae, Phil. Perf. Fabul. LXII. . . Lipf. 1781. 8.) u. a. m. vorhanden, wovon Fabrici Bibl. Gr. Lib. II. c. 3 Nachricht giebt, und der 5te Th. der Bibl. der alten Literat. und Kunst, S. 26 u. f. nachzulesen ist. Der größte Theil dieser (kleinen) Scholien ist indessen, höchst wahrscheinlich, aus größern, auf uns nicht gekommenen Werken über den Homer, eben so wie der Commentar (ἡρακλειδῆος) des Eustathius, um J. 1150, aus ihnen gezogen. Dieser Commentar ist bey der griechischen Ausgabe des Homer, Rom 1542. 1550. f. 4 B. Vaf.

Bas. 1560. f. 2 B. und Auszüge daraus, bey dem ebend. 1558. f. gedruckten Homer befindlich. Ein andrer Auszug daraus ist, mit dem Titel: Had. Junii Copiae Cornu, f. Oceanus enarrat. homerica. ex Eustachii Comment. gr. abgedruckt worden. Eine griechisch-lateinische Ausgabe wurde, Flor. 1730. angefangen; es sind aber nicht mehr als drey Bände erschienen, welche nur bis auf das 5te B. der Iliade gehen. Uebrigens ist über den Werth, oder die Brauchbarkeit dieser Scholien in den ersten Stücken der Minerva, Halle 1777. 8. eine Abhandlung, und Hr. Christn. D. Beck. hat ein Program, De ratione, qua Scholiastae Poet. graec. veter. imprimisque Homeri, ad sensum elegantiae et venustatis acuendum, adhiberi recte possint, Lips. 1785. 4. geschrieben. —

Jene größern Werke, welche zu diesen Scholien den Stoff hergegeben haben, waren mannichfaltiger Art; und sind, nach ihrem Inhalt, auch besonders benannt worden. (S. Ev. Wassenb. Iliad. Lib. I. et II. . . . S. 52. Ind. Fran. 1783. 8.) Einige erklärten bloß den zweifelhaft scheinenden Sinn, oder Ausdruck, einige suchten den, vorgeblich, im Homer liegenden geheimen Sinn zu entwickeln, oder brachten einen dergleichen hinein; andre erklärten bloß seine Kunst des Ausdrucks; andere sammelten die vom Homer gebrauchten Wörter und Redensarten; noch andre lobeten ihn, getreu, andre mit Umschreibungen, in Prosa auf, andre parodirten ihn, einige schrieben über seine Vortreflichkeiten, einige suchten seine Fehler auf; dergestalt, daß Fabricius (Bibl. gr. L. II. c. V.) 123 größtentheils verloren gegangene Schriftsteller, wovon viele mehr als ein Werk über ihn geschrieben, und worunter sich Männer, wie Aristoteles, befunden haben, hat aufführen können, ob er gleich noch nicht alle aufgeführt hat. Auf uns ist sehr wenig von allen diesen Werken, oder doch, durch den Druck, in völligen Umlauf gekommen; nämlich nur des Heraclidis (Heracliti) Pontici Allegoriae, gr. et lat. ex ed. Gesn. Basil.

Zweyter Theil.

1544. 8. in den Opusc. myth. phys. et ethic. ex ed. Th. Gale, S. 405 der Amsterd. Ausg. von 1688. 8. ex ed. Ohr. Schow. . . praem. epist. C. H. Heynii, Gött. 1782. 8. Deutsch von J. G. Schultheß, Zür. 1779. 8. (Ueber den Verf. s. in des Menage Ausg. des Diog. Laert. den Art. Heraclides Pont. und Fabr. Bibl. gr. L. I. c. XX. §. 2.) — Porphyrius (Quaestiones hom. XXXII. ad Anatolium, Rom. 1517. 4. Ven. 1521. 8. beyden Scholien, Bas. 1541. f. und Comb. 1711. 4. 2 B. mit den Werken des Homer, De antro Nymphar. (Odys. XIII.) allegor. et phil. comment. bey den Ausg. des vorigen Werkes, und ex ed. R. M. van Goens, Traj. ad Rhen. 1765. 4. mit einer über die allegorischen Erklärungen des Homer sehr bündig geschriebenen Abhandlung begleitet.) — Nicephorus oder Gregora (vielleicht auch Porphyrius selbst: Moralis interpretatio errorum Ulyssis . . . gr. Hag. 1531. 8. gr. et lat. ex ed. C. Gesn. Tig. 1542. 8. Ioa. Columbi, Holm. 1678. 8.) — Maximus Tyrius (Von seinen Dissertat. handelt die 7te (in der Ausg. des Davis und Reiske, die 23te) Utrum recte Homerum e republica sua dimiserit Plato; und die 16te (ebend. die 23te) An sic secundum Homerum definita in Philosophia opinio.) — Dio Chrysostomus (die 53te und 54te seiner Dissertat. oder Reden handelt vom Homer.) — Apollonius (Lexicon gr. Iliad. et Odys. e Mipt. edidit, lat. vert. emend. et not. illustr. J. B. L. d'Ansse de Villoison, Par. 1773. 4. 2 B. Ex rec. Herm. Tollii, Lugd. B. 1788. 8. —

Ferner sind eigentliche griechische Lebensbeschreibungen des Dichters da, als eine (vornehmlich) von Herodot, gewöhnlich bey den Ausgaben desselben befindlich; einzeln, Strasb. 1550. 8. gr. deutsch von J. G. Schultheß, Zürich 1779. 8. Eine andere, unter dem Nahmen des Plutarch, die aber, sichtlich, aus Fragmenten zwey verschiedener Lebensbeschreibungen desselben besteht, und, unter andern, bey der Florent. Ausg. des Homer 1488. f. 2 B.

CS

bey

den der vom Heine. Stephanus 1566. fol. bey der Ernestischen, und einzeln, in den angeführten Opusc. des Gale, befindlich ist. — Drey kleinere griechische Lebensbeschreibungen gab Leo Allatius mit seiner Schrift, De patria Homeri, Lugd. B. 1646. 8. und im 10ten B. des Gronovschen Thesaurus heraus, wovon die eine vom Proetus sich herschreibt, und im 1ten St. der Bibliothek der alten Litteratur und Kunst, vermehrt abgedruckt ist. — Auch gehört hierher noch als ein, aus griechischen Schriftstellern gänzlich zusammengetragenes Werk: Apologiae quaedam pro Homero et arte poet. fabularumque aliquot enarrat. ex comment. Procli Lycii, Diadochi Phil. Plat. in libr. Plat. de Rep. in quibus plurimae de Diis fabulae non juxta gramm. vulgus . . . sed theologicis . . . ex prima philosophia rationibus explanantur . . . ed. C. Gesnerus. Tigur. 1542. 8. — Die Parodien, deren Heine. Stephanus bey dem Ἀγῶν Ὀμήρου καὶ Ὁμοίων 1573. 1583. 8. herausgegeben hat, und sich bey dem Lucian, im Diog. Laert. Athendus, Chrysostomus (Or. XXXII.) u. a. m. finden. (S. Fabric. Bibl. gr. Lib. II. c. 7. §. 2.) Die Centonen (Ὀυποκείμενα) wovon einige alte im Freund (Lib. I. c. 1. S. 43. ed. Grab.) und in der Anthologie (N. 35) aufbewahrt worden sind. Die auf religiöse Gegenstände angewandten Homerischen Centonen, welche von einer Eudocia sich herschreiben sollen, sind, unter andern, von Aldus Manutius, Ven. 1501. 4. von Heine. Stef. 1578. 12. herausgegeben, und befinden sich bey der Amsterd. Ausgabe des Dichters, vom J. 1648. 8. (S. Fabr. Bibl. gr. a. a. D. §. 3.) —

Uebrigens geben von diesen, den Homer betreffenden Vermuthungen und Schriftten der Griechen, so wie von mehreren, ihn angehenden Dingen, von seinen verloren gegangenen Werken, größtentheils ausführlichere literarische Nachrichten: Joh. Rud. Wettsteins Dissertat. inauguralis de fato Scriptorum Homeri

per omnia saecula, die sich bey seiner Orat. apologet. pro graeca, et genuina ling. gr. pronunciat. Basil. 1686. 8. befindet. — Lud. Neocori (Kusteri) Hist. crit. Homeri Freft. ad Viadr. 1696. 8. und vor der gr. Ausg. der Ilias (von Fried. Aug. Wolf) Hal. 1785. 8. — Fabricius, in dem 1ten bis 2ten Kap. des 2ten B. seiner Biblioth. graec. Vol. I. S. 317 der neuesten Ausg. —

Zu der Geschichte der Werke des Homer in neuern Zeiten gehören zuerst die Ausgaben desselben. Die wichtigern, mit Schollen, sind bereits angeführt; blos griechische sind die, von Demetr. Chalcondyla besorgte erste Ausg. der II. Od. und Hymnen, Flor. 1488. f. 2 B. durch Ald. Ven. 1504. 1517. 1524. 8. 2 B. durch Heine. Stephanus in seinen Poet. graec. princ. 1566. f. Glasg. 1756. 1758. f. 4 B. — Die Ilias allein, durch Andr. Turnebus, Par. 1554. 8. Genf 1559. 12. Oxf. 1714. 8. Glasg. 1747. 4. 2 B. ex edit. Fr. Aug. Wolf. Hal. 1785. 8. — Die Odyssee allein, Genf 1567. 12. Par. 1582. 4. Oxf. 1705. 8. ex ed. Fr. Aug. Wolf. Hal. 1784. 8. (mit der Vatrach. den Hymnen, und den andern Gedichten.) — Die Vatrachom. allein, Ven. 1486. 4. c. schol. Melancht. Par. 1562. 4. Von Joh. Dam. Berl. 1736. 8. Eine Metaphrasis derselben von Heine. Smetius, Han. 1619. f. — Griechisch lateinische Ausgaben der sämtlichen Werke: Die den mehesten zum Grunde liegende lat. Uebersetzung schreibt sich ursprünglich von Andr. Divus her, und ist, so wie die Uebersetzung der Ilias von Laur. Balla, und Eob. Hessus, und der Odys. von Raf. Volateranus, verschiedentlich einzeln abgedruckt, bey der gr. lat. Ausg. aber, von den verschiedenen Herausgebern immer verändert und verbessert worden. Die erste dieser Ausgaben ist von Heine. Mantaleon, Basel 1533. f. gedruckt. Bessere sind, die apud Crispin 1559 und 1567. 12. 2 B. Von Seb. Castiglione, Bas. 1567. fol. Von Heine. Stephan. Genf 1588. 12. 2 B. Von Hem. Portus, Genf 1609.

1609. 12. Vonn J. L. W. Amst. 1648. 8. 2. V. Von Stef. Bergler, Amst. 1707. 12. 2. V. ebend. 1743. 12. 2. V. Von Sam. Clarke, Lond. 1740-1754. 4. 4. V. Von J. Aug. Ernesti, Leipz. 1759-1764. 8. 5. V. Par. 1747. 12. 2. V. Basel 1779. 8. 2. V. Die *Ilias*, gr. und lat. einzeln von Mem. Portus, Lugd. Bat. 1580. 12. Von Sam. Clarke, Lond. 1729. 12. 2. V. (correcir als die in seiner Ausgabe der sämtlichen Werke Homers) Glasg. 1747. 8. 2. V. Von J. G. Hager, Chem. 1745-1753 und 1781. 8. 2. V. Die *Odysee*, mit der *Batrachom.* den *Homnen* und *Epigr.* von J. G. Hager, ebend. 1776. 1777 und 1784. 8. 2. V. — Die *Batrachom.* allein (von welcher auch besonders gedruckte lat. Uebersetzungen von Sim. Lemnius und Jac. Valde, Mon. 1647. 12. da sind) durch Leon. Voetius, Leipz. (1550) ebend. 1607. 8. von Dan. Heinsius, Lugd. B. 1632. 8. durch Moitteire, ganz nach der allerersten Ausgabe derselben, und mit den lat. Uebers. von Aretini, und Franc. Willert, L. 1721. 8. griech. und deutsch, Petersb. 1771. 8. — Die Sentenzen aus dem Homer machen das 2te Buch des *Gnomologiei* von Mich. Neander, Bas. 1564. 8. aus. Auch hat sie Voetius Nordafricanus, Lov. 1555. 4. gesammelt; am vollständigsten Jac. du Port in der *Gnomol. Homer. Cantabr.* 1660. 4. —

Eben so wenig, wie ich alle Ausgaben (über welche sich, außer dem, was Fabricius darüber sagt, zum Theil ausführlichere Nachrichten in den Vorreden von J. G. Hager, und J. A. Ernesti, zu ihren Ausgaben des Homer finden) anzeigen wollen, eben so wenig vermag ich ein vollständiges Verzeichniß aller über ihn verfaßten Schriften zu liefern. Ich schränke mich daher auf die wichtigsten, mir näher bekannten, ein. Von dem *Genie des Homers* überhaupt handelt Duff in den *Crit. Observat. on the Writings of the most original Genius in Poetry*, Lond. 1770. 8. S. 1 u. f. (aber, wie mir dünkt, sehr fahl und leicht). — Den *Homer und seine Werke überhaupt*

betreffende Schriften: *Orat. in expos. Homeri*, von Aug. Politiano, im 2ten B. seiner Werke, Lugd. Bat. 1517. f. (größtentheils aus den vorher angeführten Lebensbeschreibungen des Homer von dem Herodot und Plutarch gezogen.) — *Apologetime pour le grand Homère contre la reprehension du divin Platon* . . . par Guil. Paquelin, Lyon 1577. 4. — *G. Crittonii Or. de Sortibus Homeric.* Par. 1597. 8. — *Pet. Valentis Orat. de laudibus Homeri*, Par. 1621. 8. — *Everh. Feithii Antiquit. Homer. Lib. IV.* Lugd. Bat. 1677. 12. und im 6ten B. S. 371. des Gronovischen *Thez.* Verbesfert und vermehrt (durch Stoecker) Argent. 1743. 8. — *Remarques sur Homère et sur Virgile*, p. l'Abbé Faydit, Par. 1706. 12. — *Essay on the life, writings and learning of Homer*, von Pope, vor seiner Uebersetzung der *Iliade*, Lond. 1715 u. f. Deutsch, in der Sammlung auserlesener Schriften der Mad. Gottsched, L. 1749. 8. Französ. Theilweise durch Guyot des Fontaines bey den *Remarques sur Homère* . . . Par. 1728. 12. (Gegen die Vorrede des Pope sagte Mde. Dacier dem 2ten B. ihrer *Odysee*, Par. 1719. 12. *Reflexions* . . . bey) — *Jac. Frid. Reimanni Ilias post Homer. h. e. Incunabula omnium scientiar. ex Homero eruta et system. descripta*, Lemgov. 1728. 8. — In dem *Essai sur la Poesie epique* des Hrn. v. Voltaire (in seinen Werken) findet sich ein Abschnitt über Homer, worin der Dichter richtiger, als meines Bedenkens sonst von einem franz. Schriftsteller geschehen, gewürdigt wird. — *Sur la lecture d'Homère*, von Ch. Rollin, bey dem 1ten B. seiner *Manière d'enseigner et d'etudier les belles lettres*. — *An Inquiry into the life and writings of Homer* by Th. Blackwell, Lond. 1735 und 1736. 8. deutsch, ein Auszug daraus, unter dem Titel: „Von dem wichtigen Antheil, den das Glück bestragen muß, einen epischen Poeten zu formiren,“ in dem 7ten Stück der krit. poetischen und andrer geistvoller Schriften, S. 2.

Zür. 1741 u. f. 8. Ferner im 12ten, 13ten und 14ten B. des Hamburg. Magazins von Agricola, und endlich vollständig, durch Hrn. Voss, Leipz. 1776. 8. — Disp. homer. Synopsis, Auct. Io. Gottfr. Hauptmann, Gerae 1740-1741. 4. — Dissertat. Homer. Auct. Angel. Mar. Ricci, Flor. 1741-1742. 4. 3 B. (sehr viel unnützes Zeug enthaltend, von welchem das unbrauchbarste weggeblieben ist in der neuen Ausg. Leipzig 1784. 8.) — De subsidii, quae requiruntur ad intellig. Homerum, Auct. H. B. Merian, Basil. 1744. 4. — Specim. homericar. Observat. Auct. Joh. Rud. Scupano, Bas. 1744. 4. — Num Cometae mentio ab Hom. facta? Progr. Frd. Gottschelf Freytag, Naumb. 1744. f. — Betrachtungen über Homers Sprache, in dem Crito, Zür. 1751. 8. — Cur a lectione H. studia literar. elegantior. olim coeptra fuerint? Pr. Io. Gottfr. Hauptmann, Ger. 1755. 4. — Dissertation sur Homère, considéré comme Poète tragique, von Chabanon, in den Mem. de l'Acad. des Inscrip. et belles lettres, B. 30. S. 539. Quart. ausg. deutsch, in der Neuen Bibl. der sch. Wiss. B. 3. S. 187 u. f. — Homère plus gentil qu'Annibal, Berl. 1763. 8. — Epistolae Homer. . . scr. Chr. Ad. Klorzius, Alt. 1764. 8. vergl. mit dem 2ten der krit. Walder, Nizza 1769. 8. S. 1 u. f. — Super Quintiliani Iudicio de Sublimitate Homer. . . scr. Chr. Aug. Clodius, Lips. 1765. 4. — Wertheilsgung der häuslichen Auftritte in dem Homer, in dem Archiv der schweizer Kr. Zür. 1768. 8. S. 215 u. f. — De meteoris in H. carminibus Comment. Aut. Sig. Lebr. Hadelich, Erf. 1768. 4. — Von den Vorzügen der Homerischen Ged. von E. J. Guero, in f. Kleinen deutschen Schriften, Kob. 1770. 8. — Essay on the Origin of Homer, Lond. 1770. 8. ebend. verm. 1775. 4. von Rob. Wood, deutsch, Frankf. 1773. 8. die Vermehr. ebend. 1778. 8. — De interpretatione Homer. . . scr. Th. Chr. Harles, Erl.

1770 u. f. 4. 8 Abh. — De eloquentia Homer. . . scr. Dav. Chr. Seybold, Ien. 1771. 4. — Schreiben über den Homer . . . von ebend. Eif. 1772. 8. — Letters on Homer, by Prescott, Lond. 1773. 8. — Homeri Carm. laudes ex fontibus Gr. Romanor. deriv. Auct. I. Pietro, Berol. 1775. 8. Das 1te St. von Puermanns Schrift: Ueber den Geist der griech. Dichter, Krst. 1775. 8. handelt vom Homer. — Dissert. omeriche von Fr. Don. Marini, in dem 27ten und 28ten Bd. des Magazzino Toscano. — Considerat. sur Homère, von Hrn. Vitaube in den Nouv. Mem. de l'Acad. . . de Berlin, de l'année 1777 und 1782. Berl. 1779 und 1784. 4. — Ueber Homers edle Einsicht, das Unrecht, das ihm geschieht, und die Schwierigkeiten ihn zu übersetzen, in den literarischen Denkmähen, Zür. 1779. 8. In den Delizie dei Dotti e degli Eruditi; op. posth. del D. Giov. Lami handelt das 2te und 3te St. des 1ten B. S. 53-209. (literarisch) vom Homer. — Ein Auszug über Homer, aus dem Franz. des Abt. Rappal in dem 4ten St. der Olla Petrida, v. J. 1780. — Bild eines Homerischen Kunstschäfers (von Schott) im 3ten Th. der Litterat. und Theaterzeitung, vom J. 1782. — Ueber das Studium des Homers, in niedern und höhern Schulen, Leipz. 1783. 8. — Eloge d'Homère, von Arnaud, in den Quatre Saisons litterair. Par. 1785. 12. Deutsch in der Litteratur- und Bistertunde, Jahrg. 1786. — An Homerus litteras novexit, usque carmina sua designaverit, Auct. I. A. Wiedeburg, Brunsv. 1786. 4. Deutsch in des Verf. Magazin fürs J. 1787. St. 2. — De animi immortalitate Homerica, Comment. Ioa. H. Henrici, Viteb. 1786. 4. — De recte legendo Homero . . . Progr. C. Ben. Suttinger, Lubb. 1786. 4. — Erklärende Anmerkungen zum Homer, von H. J. Köppen, Hannov. 1787-1791. 8. 4 B. Einleitung in die erklär. Anm. oder über Homers Leben und Gesänge, von ebend. Ebend. 1788. 8. — Einiges über das Leben Homers

Homer's in Schulen, Weimar 1788. 4. — Artific. Homer. in exprimendis animae affectionibus, D. C. a Rosenstein, Upsl. 1788. 4. — *Επερων* Homeri . . . Spec. scr. K. D. Ilgen, Lips. 1791. 4. — In dem 2ten und 3ten Th. von J. W. Hefels Schriftforscher, Gießen 1791. 8. finden sich Parallelen zwischen Homerischer und althebräischer Philos. und Darstellungsart, als Philosophie und Darstellungsart der alten Welt überhaupt. — Gelegentlich wird vom Homer gehandelt, unter andern, in den Characteristicks des Shaftesbury, B. 3. Misc. 5. ch. 1. in der Note, von den Characteren im Homer, vergl. mit den Litterarbr. Th. 7. S. 115. — In der 2ten Samml. der Fragmente über die neuere deutsche Litteratur, u. a. m. — Ueber die Manier des Homers, und andre seine Werke betreffende Dinge mehr, findet sich viel Vortrefliches in Lessings Laocoon, Berl. 1766. 8. vergl. mit dem 1ten der krit. Wälder, Riga 1769. 8. — — Uebrigens haben verschiedene Uebersetzer des Homer, als Rochefort, der Iliade, Par. 1770. 8. 4 Th. Vitaube, ebenderselben, Par. 1780. 8. Abhandlungen und Betrachtungen über den Homer überhaupt, vorgelegt. — —

Von einzeln Stücken der Homerischen Gedichte besonders, als von der Theologie des Homers: Diatriba de Theologia Homeri . . . Auct. Nic. Bergmanni . . . Lips. 1679. 4. — Reflex. sur les Dieux d'Homere, von Cl. Fraguier, in dem 3ten Band der Mem. de l'Acad. des Inscript. 4. — Systeme d'Homere sur Polympie, von Jean Volvin, ebend. im 7ten B. — Joh. Harboun handelt (auf eine wirklich poetische Art) davon in seiner Apologie d'Homere . . . Par. 1716. 12. — De Fato, de Jove, de Theol. Homeri, Th. Chr. Charles in seinen Opusc. var. Arg. Hal. 1773. 8. S. 387. 448. — —

Von den Allegoriseen im Homer: Dissertat. upon the nature and intention of Homers fables relating to the Gods, L. 1753. 8. — Eine, bey der Ausgabe des Porphyrischen Werkes, De

Antro Nymphar. ex ed. R. M. van Goens, Traj. ad Rh. 1765. 4. besündliche Dissertat. — Comment. de origine et causis Fabb. Homer. von Ch. G. Heyne, in dem 8ten B. der Nov. Comment. . . . Gott. deutsch, im 23ten B. S. 1 u. f. der N. Bibl. der sch. Wissensch. — Interpret. Allegor. Homer. de errore et precibus, Auct. Traug. Frid. Benedicto, Torg. 1784. 1785. 4. 2 St. — De Allegor. Homer. Dissert. philol. Auct. Lud. Heinr. Jacob, Hal. 1785. 4. — Ueber Schicksal und dessen bildl. Vorstellung beim Homer, im 36 Bd. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. — —

Ueber den Homer, in so fern er durch jüdische Weisheit gebildet worden, und jüdische Geschichte vorgetragen haben soll: Homerus *Εσπαιταν* s. Homeri comparatio c. script. sac. quoad normam loquendi . . . Auct. Zach. Bogan, Oxon. 1658. 8. — *Ομπος Εβραιος* s. Histor. Ebraeor. ab Homer. hebraic. nominibus ac sentent. conscripta . . . a Ger. Craesio, Dordr. 1704. 8. In der Odyssee sollen die Begebenheiten der Kinder Israel, von Ioths Ausgang aus Sodom, bis zum Tode des Mose; in der Iliade die Eroberung Canaans durch Josua und die Israeliten dargestellt seyn. Zum Glück enthält das herausgekommene Werk nur die Verdrehung der ersten sieben Bücher der Odyssee. — In der Nuova Raccolta d'Opusc. scient. et filol. B. 26. Ven. 1774. 4. findet sich eine Abhandlung von Gio. Passeri über den Homer, nach welcher dieser im Gelobten Lande gewesen seyn, Davids und Salmons Schriften gelesen, und zur Verspottung der griechischen Gottheiten seine Gedichte geschrieben haben soll. — —

Ueber die Charactere im Homer überhaupt: Vieillesse heroique, ou les vieillards d'Homere, von Jean Volvin in dem 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausgabe. — Gedanken über die Schwierigkeit, die Homerischen Charactere nachzuahmen, im 2ten Th.

Th. der Jugendfrüchte des K. K. Theresianums, Wien 1773. 8. —

De similitudinibus Homeri . . . scr. Niemeyer, Hal. 1777. 4. — Ueber die Homer. Gleichnisse, ihre Uebereinst. und Abweichung von den Gleichn. neuerer Dichter von J. W. Egen, Magd. 1790. 8. —

Ueber einzelne Werke des Homer, als die Ilias, und in dieser besonders enthaltene Dinge; Comment. explicat. primi et seci. libri Iliad. Auct. Ioach. Camerario, Argent. 1530-1540. 4. 2 B. Freft. 1584. 8. — Carol. Drelincurtii Homericus Achilles, Lugd. Bat. 1693 und 1694. 4. — Mart. Crusii Comment. gramm. rhet. poet. histor. philos. in prim. libr. Iliad. Typ. G. Voegelini 1612. 8. — Io. Haussii Praelect. in H. quatuor pr. libr. II. cura Io. Martini, Dantisc. 1612. 8. — Examen du sentiment ordinaire sur la durée du siège de Troyes, von Et. Gourmont, in dem 5ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. 4te Ausg. — Dissertation sur la durée du siège de Troye (gegen die vorhergehende Schrift) von Ant. Vanier, ebend. im 6ten B. — Chronologie de l'Iliade, distinguée par chaque jour; avec quelques reflex. in den Mem. de Trev. May 1708. — Reflex. sur l'Iliade, Liege 1731. 12. — Critical Dissort. on the Iliad by Rob. Kedington, Lond. 1760. 8. — Ueber die Ilias, von H. Voss, im 1ten Jahrg. des Schweizermuseums, St. 7. S. 629 u. f. — Ueber Homers Iliade für Dichter, Künstler und Liebhaber, aus dem Holl. des H. J. de Voss von J. H. Mügenbecher, Züll. 1788. 8. 2 B. — Disquis. Actionis princ. in H. Iliad. Parr. III. scr. K. D. Ilgen, Lips. 1790. 4. — De clypeo Achillis, Disp. Io. H. Lederlin, Arg. 1704. 4. — Observations on the Shield of Achilles, in Pope's Uebers. des Homer, deutsch, im 2ten Bde. S. 100 der Sammlung Verm. Schriften, zur Beförderung der sch. Wissensch. Berl. 1760. 8. — Ged. über den Homerischen Schild (von Cramer) im 5ten Th. S. 336 der Vermähun-

gen zur Beförderung der Geistes . . . Halle 1743. 8. und in dem 2ten Bde. S. 134 der vorhin angeführten Berliner Samml. Verm. Schriften. — Des bouchiers d'Achille, d'Hercule, et d'Enée, von Caylus, im 13ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Deutsch in der Samml. f. Abhandl. Th. 2. S. 231. Altenb. 1769. 4. — Ueber den Schild des Achilles, von Court de Gebelin, in f. Monde primitif, engl. 1786. 4. — De Clypeo Homeric, scr. Io. Naf, Stuttg. 1788. 4. — (S. übrigens auch die, in der Folge vorkommende Schrift des Votwin, Lessings Laocoon, u. a. m.) — On Homer's Battle's von Pope, bey f. Uebersetzung des Homer; Deutsch im 2ten B. S. 79 der angeführten Samml. Vermischter Schriften. — Ein Aufsatz über eben diese Materie in den Schriften der deutschen Gesellschaft zu Altorf 1760. 8. S. 49. — Von der Beschaffenheit und dem Gebrauch der Cavalerie in den ältesten Zeiten, nach der Erzählung Homers, Berl. 1774. 8. — Die Belagerung Trojas verglichen mit der Belagerung Ptolemais, von D. C. Seybold, Altm. 1785. 4. — Ueber die Episode vom Thersites, von J. Jacobs, im 5ten St. S. 10. der Bibl. der alten Litterat. und Kunst. — Specim. de usu et Auctor. Homeri in discipl. variis, praef. in jure naturae Auct. Er. God. Chr. Schroeder, Vireb. 1772. 4. — Nonnulla incepta atque ridicula ex Iliad. Homeric, Auct. C. S. Walther, Stett. 1783. f. — De fabula quadam homeric, Progr. Io. Frid. Facii, Cob. 1784. 4.

Ueber die Odyssee: Io. Hartungi Proleg. in tres prior. Odys. H. Rhaps. Frft. 1539. 8. — M. Crusii Orat. de Odys. in f. Germ. Graecia, Bas. 1585. f. S. 34. — Discorsi di Giov. Belloni intorno allo antro delle Ninfe Najadi d'Omero . . . Pad. 1601. 4. — Io. Bapt. Personae Bergomaris Noctes solitariae, f. de iis quae scientifice in Odyssea scripta sunt, Vener. 1613. 4. In Gesprächen, deren 70 sind, abgefaßt, und

und in welchen Homer durchaus in einen Allegoristen verwandelt wird. — Homeri Nepenthes (Odyssee IV. 221.) Auct. Pet. La Seine, Lugd. Bat. 1624. 8. und im 1ten B. S. 1329 des Gronov. Thes. — De Nepenthes Homericæ, op. posth. Pet. Petiti, Traj. 1689. 8. — Chronologie de l'Odyssée, disposée par jours in den Mem. de Trev. May 1709. Art. 60. — Chronologie de l'Odyssée par Jean Boivin in dem 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscr. Quartausgabe. — De linguis Mercurio apd. Graec. sacris ad Hom. Od. K. v. 334. Diff. Frid. Strunzii, Viteb. 1716. 4. — De virga Circes magica, ad H. Od. K. v. 238. Diff. G. Sig. Graenii, Mfl. 1742. 4. — Vers. über die Od. des Homer, von Wolf. Jäger in den Schriften der deutschen Gesells. zu Altorf 1760. 8. S. 83. — In dem 2ten B. des Adventurer's S. 36 und 89 finden sich Bemerk. über die Odyssee von Barton. — Brief. über Homers lustige Stücke, im Archiv der Schweiz. Litt. S. 52. — Ueber den müßigen Held der Odyssee, ebend. S. 112. — Super Odyssea Hom. scripti. Dav. Chr. Seybold, Hal. 1768. 8. — Num liber Jobi cum Odys. H. comparari possit, Disq. Ant. Aug. H. Lichtenstein, Helmst. 1773. 4. — Ein. Russ. in den Essays moral and literary von B. Knofs, Lond. 1779. 8. N. 25. — Ueber das Spiel der Treuer der Penelope, im 3ten St. des Wiedeburgischen Magazins, fürs J. 1787. —

Vergleichungen des Homer mit andern Schriftstellern: Comparazione di Tasso con Omero . . . da Paolo Beni, Pad. 1612. 4. — Disc. academique sur la comparaison entre Virgile et Homère, Par. 1667. 12. von Rene Rapin, in dessen Werken sie nachher, unter dem Titel, Comparaison d'Homère et de Virg. B. 1. S. 91. Amst. 1725. 12. vorkommt, Lat. Halm. 1684. 12. und in Iac. Palmerii a Grentemesnil Κριτικὸν Ἐπιχειρημα, Lugd. Bat. 1704. 4. — Iac. Tollii Compar. Virg. et Hom. unter andern, ebend. —

La Comparaison d'Hesode avec Homère, von W. Dan. Huët, in den Huëtian. N. 82. — Disc. sur la querelle entre les partisans d'Homère et de Virgile von Jean Boivin, in dem 1ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. 4te Ausg. — Parallele d'Homère et de Platon von Gult. Massieu, ebend. in dem 2ten B. über welche Garnier, ebend. im 43ten Bde. der Quartausg. Observations hat drucken lassen. — Ausser diesen, besonders abgefaßten Vergleichen, sind deren, zwischen dem Homer und Virgil, noch in des Sealtiger Poet. B. 5. Kap. 3. S. 543. 2te Ausg. in des Rene Bossu Traité du poeme épique, Par. 1675. 12. — in des P. L. Thomassin Manière d'étudier les Poëtes, Par. 1681. 8. in den Essais des Erublet, Par. 1762. 12. Bd. IV. S. 292. u. q. m. zu finden. —

Ueber Homers Geographie: E. Traug. Gottl. Schönmann Comment. de Geogr. Homeri, Gött. 1787. 4. — Herm. Schlichthorst Geogr. Homeri, Gött. 1787. 4. — Aug. Guil. Schlegel De Geogr. Homerica, Han. 1788. 8. —

Ueber den Werth des Homer: Zur Geschichte der darüber im Alterthume geführten Streitigkeiten, gehört die Dissertation où l'on examine s'il y a eu deux Zoïles d'Homère von Jacq. Hardion, in dem 5ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. 4te Ausg. — Daß, in den neuern Zeiten, diese Streitigkeiten in Frankreich am lebhaftesten geführt worden, und daß, obgleich von den Alten überhaupt die Rede war, es dem Homer denn doch vorzüglich galt, ist bekannt; aber alles, was für und wider, und über den Dichter, bei dieser Gelegenheit, gedruckt wurde, anzuzeigen, würde nicht allein zu sehr in das Weite führen, sondern auch deswegen nicht von dem geringsten Nutzen seyn, weil viele der erschienenen Schriften nur die Personen der Dichter oder Vordredner, und ihre Art zu streiten angehen, oder nichts, als Wiedereinreden Homer und über diesen Streit u. d. m. enthält.

enthaltten, wie ihn denn Fuzeller sogar, in dem Arlequin, *defenseur d'Homère*, im J. 1715: aus das komische Operntheater brachte. — Ausser den Veranlassungen, welche, unter den Neuern, Scalliger (in seiner vorher angeführten Vergleichung) Laffont (in *f. Pensieri div. Carpi* 1620. 4.) unter den Franzosen selbst Boiss Robert (in *f. Guerre des Auteurs*) Desmaretz de St. Sorlin (in *f. Defense de la poesie et de la langue franc. Par. 1675. 8.*) u. a. m. zu der Verabwürdigung des Homer gegeben haben können, liegt meines Bedünkens die wahre Ursache hiervon, in dem Character der Nation überhaupt, in ihrer Eitelkeit, welche durch den Glanz des französischen Staates, zur Zeit, da diese Streiftigkeiten anfiengen, noch thätiger seyn mußte, und vielleicht durch das übertriebene Lob des Homer gerechtfertigt worden war; und dann in der besondern Art ihrer Cultur, und in den, diese bewirkenden Umständen, worunter vielleicht die Regierungsform nicht eine der unwichtigsten ist, vermöge welcher der Einbildungskraft zu enge Grenzen gesetzt, oder ihr doch nur eine einseitige Richtung gelassen worden ist. Wenigstens stieg der heftige Tadel des Homer mit dem Lobe Ludwigs des 14ten in dem *Siecle de Louis le grand*, einem Gedichte des Perrault, vorgelesen in der französischen Academie, im J. 1687, an; und selbst in den Vertheidigern des Homers zeigen sich nicht Spuren, daß man das wahre, eigentliche Wesen der Poesie genau gekannt hätte; man verlangte immer, einerseits, daß Homer den Stoff zu seinen Darstellungen aus den französischen Sitten nehmen, und die Dinge mit den Augen der Neuern ansehen solle; anderer Seits wollte man nicht die Art, wie Homer die Dinge behandelt, sondern diese Dinge selbst zu Mustern der Vortreflichkeit machen. Jenem Gedichte folgten die *Paralleles des Anc. et Modernes*, Par. 1692 u. f. 12. 4 Eb. nachher noch verschiedentlich gedruckt. Es ist dem Perrault darin zweifelhaft, ob jemals ein Homer gelebt; und seine Personen sollen nie, weder ihrem Character, noch der gesunden Vernunft

und der (französischen) Unschädlichkeit gemäß, sprechen; seine Bilder sollen niedrig und lächerlich, seine Gedanken falsch, seine Gleichnisse unaussprechlich lang, seine Erzählung unaussprechlich weitschweifig seyn, u. d. m. z. B. wenn Homer II. 7. 146. sagt, daß das Blut aus der Wunde des Menelaus von den Schenkeln bis zu den Knöcheln herabgessossen sey: so sage er gleich einem Zergliederer, daß die Knöchel am Fuße unterhalb der Wade sind, u. d. m.) — *Lettre de Mr. (Pierre Dan.) Huet à Mr. Perrault*, vom Jahr 1692. in dem 1ten B. seiner Dissertat. ... Par. 1712. 12. (allg. Vertheid. des Homers.) — *Reflex. crit. sur quelques passages du Rheteur Longin* von Nic. Boileau, bey seiner Uebersetzung des Longin, Par. 1694. 12. (vorzüglich die 3te u. f. dieser reflex. sind gegen Perrault gerichtet; aber diejenigen Stellen abgerechnet, in welchen Boileau die Unbekanntheit des H. mit der griechischen Sprache, und die Ungereimtheiten zeigt, worin er dadurch gefallen, höchst mittelmäßig. Gegen das, was H. über die Sitten im Homer, z. B. sagt, weis er nichts bessers (reflex. IX.) vorzubringen, als eine Tirade gegen den neuen Luxus, mit dem Zufüge, daß sich gar vieles darüber sagen ließe. Daß gerade jene Einfalt, jene Natürlichkeit der Sitten, welche Homer schilderte, und zu schildern hatte, der Poesie äußerst günstig sind; daß der Zustand der Sitten nur in so fern in der Poesie in Erwägung kommt, als er nicht geradezu unsittlich, und dem, was Poesie ist, und will, und kann, und keinem andern Dinge in der Welt, mehr oder weniger vortheilhaft ist; davon kein Wort!) — *Dissertat. sur quelques endroits d'Homère*, von J. B. Reg. Desmaretz vor seiner Traduction du 1 Livre de l'Iliade en vers franc. Par. 1700. 8. (Ausser einer allgemeinen, fahlen Vertheidigung, eine Prüfung der von H. aus den Werken des Homers gezogenen und übersetzten Stellen.) — Dieser Streit über Homer veranlaßte die Uebersetzung der Iliade durch W. Dacier, Par. 1711. 12. 3 B. und die Vorrede dieser Uebersetzung einen zweyten Streit. Die Ver-

Verfasserin wollte den Homer von einer bessern Seite, als ihn die Franzosen sonst aus Uebersetzungen kannten, bekannt machen, und empfahl ihn zu gewissen auf Kosten des herrschenden Geschmacks der Nation. — Discours sur Homère, von Fres. Houdard de la Motte, vor seiner verkürzten, verstümmelten Iliade, Par. 1714. 8. und im 2ten B. seiner Werke, Par. 1754. 12. (Das Wahrscheinliche im Homer soll nicht überraschend genug, sondern zu sehr vorbereitet, das Wunderbare zu überraschend und zu wenig vorbereitet, der Episoden zu viel und zu langweilig, die Götter und Helden des Homer lafterhafte Geschöpfe und die mehesten der letztern nicht selbstständig, die Reden im Gesefchte unnütze Auswüchse, die Erzählung langweilig und unebel, das Schild des Achilles ein Meisterstück der Verwirrung, und des lächerlichen Wunderbaren seyn. Uebrigens mit Mäßigkeit und Feinheit abgefaßt.) — Des causes de la corruption du goût par Mad. Dacier, Par. 1714. 12. (heftige und bittere, vermeintliche, aber höchst schlecht ausgefallene Widerlegung des vorigen, und Prüfung der Uebersetzung; jetzt unlesbar. 3. B. Wenn Hector, mit seinen Pferden sprechend, dargestellt wird: so soll das Alles buchstäblich und treu wahr seyn, und durch die Hesiodische Fabel gerechtfertigt werden; das Anreden der Todten wird ebenfalls, als wahr angenommen, und durch Beispiele aus der Geschichte vertheidigt.) — Reflex. sur la Critique. . . par Fres. Houd. de la Motte, Par. 1715. 8. Disc. sur le different mérite des Ouvrages d'esprit, von ebend. bey der 2ten Aufl. des vorhergehenden, Par. 1716. 8. und im 2ten B. seiner Werke, Par. 1754. 12. Merkwürdig durch das Geständniß, daß er den Homer nur aus der Uebersetzung der Mad. Dacier kennt und beurtheilt, welche Bekanntschaft er aber auch für hinlänglich erklärt, einen Dichter zu beurtheilen. Weil nicht alle über die Absicht der Iliade einstimmt denken; so soll sie auch kein Ganzes ausmachen. Const gut geschrieben; und im Ganzen mehr glückliche Prü-

fung der Dacier'schen Vertheidigung, als glückliche Vertheidigung seines vorher gedruckten Tadel; ohne eine Spur, daß la Motte je gewußt, was Einbildungskraft ist, und hervor bringt, und mit diesen will; alles nach Vorschriften der vermeintlichen Vernunft geprüft.) — Apologie d'Homère et du Bouclier d'Achilles, Par. 1715. 12. von Jean Boivin, nebst einer Zeichnung dieses Schildes. (Mit vieler Mäßigkeit abgefaßt; aber keinesweges befriedigend.) — Conjectures academiques, ou Dissertat. sur l'Iliade . . . Par. 1715. 12. (Von H. Belin d'Aubignac geschrieben, und von G. B. Brice herausgegeben. Es ist mehr, als wahrscheinlich, daß es nie einen Homer gegeben; seine vorgeblichen Werke sind eine Compilation verschiedener alter Gedichte, oder alter in Griechenland gesungener Tragödien, u. d. m.) — Dissertation crit. sur l'Iliade d'Homère . . . par Mr. l'Abbé Jean Terrasson . . . P. 1715. 12. 2 B. Engl. 1722. 8. 2 B. und Addition à la Dissert. 1716. 12. (Ein wenig weitschweifig und langweilig; vorgebliche Philosophie, auf Dichtkunst und auf Homer angewandt, um zu erweisen, daß dieser — kein französischer Dichter ist. Der Inhalt der 3. B. soll nicht eine Handlung, sondern eine Leidenschaft seyn, weil Homer nur den Zorn Achills darin besingt.) — Homère en arbitrage, Par. 1715. 12. Zwei Briefe von El. Buffier, die auch unter dem Titel, Dissertation, si nous pouvons bien juger des défauts d'Homère, sich in f. Cours de sciences, Par. 1732. fol. befinden, und mit vieler Feinheit abgefaßt sind; und ein Brief von der bekannten Marq. de Lambert, welcher nichts sagt.) — Examen pacifique de la querelle de Mad. Dacier, et de Mr. de la Motte sur Homère: avec un traité sur le poème épique . . . par Mr. Etienne Fourmont . . . P. 1716. 12. 2 B. (Weder Untersuchung, noch ruhige Unter- suchung; denn nicht was die beiden Gegner gesagt haben, so wie nicht ruhiger Ton ist darin zu finden; übrigens weit-

schweißig und langweilig.) — Apologie d'H. p. le Pere Hardouin . . P. 1716. 12. — Homère defendu contre l'Apologie, p. Mde. Dacier, P. 1716. 12. — Remarques sur Homère . . Par. 1728. 12. von Supot Desfontaines. (Mit Mäßigung abgefaßt, und brauchbar, weil der Tadel sowohl, als die Vertheidigung, treu und bestimmt darin vorgetragen werden.) — Dissertation sur le goût par Jos. Franc. Bourgoïn de Villefore, in dem 1ten B. der Mem. de literature et d'histoire rec. par le P. des Molez (Homer soll nicht Geschmack gehabt haben.) — Umständlichere Nachrichten von diesen, und andern bey diesem Streite erschienenen Schriften finden sich in dem 4. B. der Bibl. fr. . . par Mr. l'Abbé Goujet, Par. 1741. 12. S. 46 u. f. — Bey der Uebers. der Iliade durch Staube B. 1. S. 53. 80. Par. 1780. 8. — Uebrigens sind die Kritiken der französischen Schriftsteller, zum Theil, in den Anmerkungen über die zwölf ersten Bücher der Iliade des Homers nach der d. Uebers. in Deutschland, oder vielmehr in Nürnberg 1771. 8. aufgewandt worden. Auch uraltheilen die neuern französischen Littérat. noch nicht richtiger vom Homer. Man lese nur Merciers Bonnet de nuit und selbst Marmontels Elemens de Littérat. —

Zur buchstäblichen Verständlichkeit des Homers, sind folgende Werke geschrieben; Index omnium in Homero Vocabulorum . . . concin. Wolfg. Seberus, apud Commel. 1604. 4. mit einem neuen Titelblatte, Amst. 1651. 4. — Phrasologia homer. . . scr. Jac. Sorigerus, Frft. 1625. 8. — Clavis homer. . . Auct. Ant. Roberto, Dua. 1636. 8. — Clavis homer. . . Auct. Georg. Perkinson, Lond. 1647 und 1671. 8. ohne Nahmen des Verfassers, Goud. 1649. 8. Rotter. 1655 u. 1673. 8. — Lexicon homer. . . Auct. Lud. Coulon, Par. 1653. 8. — Clavis Hom. . . Auct. S. Patrik, Lond. 1758. 8. 1784. 12. — Nova Clavis homer. . . Auct. J. Schaufelberg, Tig. 1761. — 1768. 8. 2 B. — Novum lexicon gr,

Etymologicum et reale, cui pro basi substratae sunt concordantiae et elucidationes Homer. et Pindaricae . . . scrips. Christ. Tob. Damm, Berol. 1765. 4. — Auch sind die *Beywörter* der Iliade von Nic. Prousson, Lond. 1594. 24. — so wie aus dem Homer, und aus andern griechischen Dichtern, von Conr. Dinner, Hanau 1603. 8. gesammelt worden. —

Besondere Lebensbeschreibungen des Homer und historische Nachrichten von neuen Schriftstellern: De patria Homeri . . . scr. Leo Allatius, Lugd. Bat. 1640. 8. und im 10ten B. S. 1553. des Gronov. Thes. — Homeri Apotheosis, vel Consecratio Homeri, s. lapis antiquissimus, in quo poetarum principis Homeri consecratio Commentar. illustr. a Gisb. Cupeiro, Amst. 1683. 4. (Schon Kircher hat in s. Lat. vet. et. nov. eine Erklärung dieses Monumentes, welches nicht weit von Rom gefunden wurde, so wie Spannheim in der 3ten Diss. de usu et praest. numismatum, Af. Szabetti, bey seiner Columna Traj. Gronov, im 2ten B. s. Thes. Taf. XXI u. a. m. Beschreibungen oder Abbildungen geliefert.) Eine Explicat. nouvelle de l'Apotheose d'Homère . . p. Mr. Schott erschien, Amst. 1714. 4. (vergl. mit Winkelm. Gesch. der Kunst, Borr. S. XIX. und S. 338.) — Ueber das Zeitalter des Homers finden sich Untersuchungen bey den Marm. Oxon. (S. 695. der 3ten Ausg.) und in des H. Dodwell Werk, De veteribus Graecor. Romanorumque cyclis, Ox. 1701. 4. — Was die Alten über das Zeitalter Homers geglaubt, hat zum Theil Woffius, in dem 2ten Kap. des ersten Buches, de poet. graec. und vollständiger Jackson in seinen Chronol. Antiquities, B. 21. S. 224 u. f. gesammelt. — Curatio coeci Homeri var. util. et jucund. Philolog. cont. a M. Andr. Wilkio, Lips. 1605. 8. und in der Plej. sec. seiner Oration. vergl. mit Heumanns Actis philos. Th. 4. S. 671 u. f. — Ueber die Aemuth des Homer, von Fried. Christ. Erster, Zweibr. 1777. 8. — Die verschiednen

denen Urtheile über die Werke des Homer, hat Vaillet, in dem 1ten Th. des 3ten V. seiner Jugemens (S. 215. Aufl. 1725. 12.) zusammen getragen. — Eigentliche Lebensbeschreibung des Homer sind, in Greg. Syraldi Hist. Poetar. S. 202. Vas. 1545. 8. — in Le Fevre's Vies des Poetes grecs — in dem 1ten V. der englischen Biogr. classica, deutsch durch Mursinna u. a. m. enthalten. —

Zu dem, was den Homer angeht, gehö- ren ferner die alten Rhapsodisten, von welchen Scaliger in dem 4ten Kap. des 1ten V. seiner Poetik, Käster in der angeführten hist. crit. Homeri Th. 2. Abschn. 4. S. 104. der vorgedachten Ausg. Zabe- rius, in der Bibl. graec. V. 2. Kap. 2. XXII. Nachrichten liefert, und Lestius Disetola eine besondere Disquisit. de cor. varia appellatione, in f. Horis subsec. Col. Agr. 1618. f. V. 2. Liv. XV. c. 20. so wie Sig. Edr. Drossig eine Comment. critic in qua eorum vera origo, antiquitas ac ratio ex Auctor. graec. traditur, Lips. 1734. 4. geschrieben hat.

Uebersetzungen des Homer: Nath. Gottfr. Leske schrieb eine Abhandlung: Homeri versionem germanicam non esse probandam, Lips. 1772. 4. nach- dem in den krit. Wäldern sehr viel vor- treffliches über die Schwierigkeiten dabey war gesagt worden. — Ob Homer über- setzt werden könne, ein lezenswerther Auf- s. in dem Journal von und für Deutschland, u. J. 1784. — Die Uebersetzungen selbst s. bey den Art. Ilias, Odyssee, und Scherzhast. —

H o r a z.

Man würde sich einen zu niedrigen Begriff von einem der größten Dich- ter des Alterthums machen, wenn man sich einbildete, daß Horaz aus bloßer Liebhaberey ein Dichter ge- worden, daß er, wie es etwa in un- sern Zeiten zu geschehen pflegt, seine Jugend und sein reiferes Alter an- gewendet habe, poetische Gedanken und Bilder aufzusuchen, und Syl-

ben abzuzählen, um bey verschiede- nen Gelegenheiten seinen Mitbürgern etwas zu lesen zu geben, das ihnen gefiele, und ihm den Ruhm eines wigigen Kopfs erwürbe. Der Graf Shaftesbury hat richtig angemerkt, daß die alten und neuen Kunststrich- ter, die diesen Dichter mit ihren Anmer- kungen erläutert haben, uns den großen Mann in ihm gar nicht ge- zeigt haben, der er wirklich gewes- sen ist. Wenn man nur das, was er selbst hier und da in seinen Gedich- ten von seinen persönlichen Umstän- den und von seinem Charakter ein- fließen läßt, zusammen nimmt, so zeigt er sich in einem sehr vortheil- haften Lichte.

Er war der Sohn eines freyge- lassenen, vermuthlich griechischen, Mannes von Vermögen und recht- schaffenen Wesen, der ihm eine gute Erziehung gegeben. Er drückt sich darüber an verschiedenen Orten sehr deutlich aus; er schreibt es seinem Vater zu, daß er ein redlicher und beliebter Mann geworden:

— purus et insons
— si et vivo caris amicis;
Causa fuit pater his *).

Seinen Lehren danket er es, daß er sich nicht von dem Stroh der Laster hat hinreißen lassen:

— Insuevit pater optimus hoc me,
Ut fugerem, exemplis vitiorum
quaeque notando **).

Er hatte verschiedene Lehrer und Auf- seher; aber dieser rechtschaffene Va- ter verließ sich nicht auf sie, er war selbst der beste Aufseher;

Ipse mihi custos incorruptissimus
omnes
Circum doctores aderat †).

Nach-

*) Sat. I. 6.

**) Sermon. I. 4.

†) Ibid.

Nachdem er in Rom eine so gute Erziehung genossen, und, nach der damaligen Art, auch in den schönen Wissenschaften unterrichtet worden, reiste er nach Athen, wo er in der Schule der Akademiker das Studium der Philosophie trieb. Indem er sich da aufhielt, brach der bürgerliche Krieg aus, durch den Brutus die römische Republik zu retten suchte. Horaz nahm die Parthey der Freyheit, aus patriotischen Besinnungen und aus Hochachtung und Freundschaft gegen den Brutus, dem er in Griechenland bekannt worden. Dieser einzige Umstand, daß er vor dem Umsturz der Republik mit den Häuptern des Staates bekannt gewesen, und von so großen Männern zur Vertheidigung der Freyheit mit gebraucht worden, (denn es wurde ihm eine Legion anvertraut,) muß uns einen vortheilhaften Begriff von ihm geben. Er hatte Ursach auch nachher sich dessen zu rühmen. Die Art, wie er davon spricht,

*Me primis urbis, belli placuisse
domique *).*

— *Cum magnis vixisse invita
facebitur usque*

*Invidia **).*

zeigt deutlich, daß er mit den größten Männern der sterbenden Republik, sowol vor, als in dem Kriege selbst, in vertrautem Umgange gelebt habe. Darum wurde er auch, als eines der Häupter der Freyheit, nach der Schlacht bey Philippi in die Acht erklärt, und verlor seine Güter. Dieses zwang ihn zu einem ruhigen Leben; und weil er nun nichts mehr für die Freyheit thun konnte, warf er sich in die Arme der Mäusen, so wie vor ihm Cicero in ähnlichen Umständen, sich ganz dem Studio der Philosophie ergeben hatte. Alle diese Umstände erzählt er selbst, mit der ihm ganz eigenen Kürze:

*Romae nutriti mihi contigit, atque
doceri*

*Iratus Grajis quantum nocuisset
Achilles:*

*Adjecere bonae paulo plus artis
Athenae;*

*Scilicet ut possem curvo dignosce-
re rectum,*

*Atque inter sylvas Academi quae-
rere verum.*

*Dura sed emovere loco me tem-
pora grato;*

*Civilisque rudem belli tulit aestus
in arma*

*Caesaris Augusti non responsura
lacertis,*

*Unde simul primum me dimisere
Philippi*

*Decisis humilem pennis, inopem-
que paterni*

*Et laris et fundi, paupertas impu-
lit audax,*

*Ut versus facerem *).*

Er äußert hier im Vorbeygang seine Gedanken über den bürgerlichen Krieg, auf eine Weise, die uns nicht erlaubt, es ihm übel zu nehmen, daß er sich mit dem Cäsar ausgesöhnt hat. Er gesteht ihm hier nur eine überwiegende Macht zu, die er stillschweigend der gerechten Sache der andern Parthey entgegen setzt. Man kann den beherztesten Mann nicht tadeln, daß er der entschiedenen Uebermacht nachgiebt, wenn er nur den Mächtignern nicht zugleich für den rechtmäßigen Herrn hält.

Man würde sich sehr irren, wenn man aus den letzten Worten dieser Stelle schließen wollte, daß ihn der Hunger gezwungen habe ein Dichter zu werden, um sein Leben mit dem Gewinnst von seinen Gedichten zu erhalten. Er will blos sagen, daß die Veranlung seiner Güter und die Verbannung alle Wirkamkeit für Geschäfte bey ihm unmöglich gemacht und

*) Ep. I. 20.

**) Sat. II. 1.

*) Epist. II. 2.

und ihn gezwungen haben, einem andern Hange zu folgen.

Seine ersten Versuche in der Dichtkunst waren die Satyren, wozu er durch das Beyspiel des Lucilius aufgemuntert worden. Es war sehr natürlich, daß ein so groß denkender Mann seinen Unwillen gegen die Thorheit und das Laster ausließ. Dieser Unwillen war seine Muse, nicht der Kitzel, als ein Poet sich einen Namen zu machen. Darum machte er anfänglich gar keinen Anspruch auf den Namen eines Dichters;

— Ego me illorum, dederim quibus esse poetas,

Excerptam numero *)

Darum gab er sich auch keine Mühe als Dichter gelobt zu werden. Damals hatten die schönen Geister, wie noch ist, ihre eigenen Methoden, sich Beyfall zu erwerben und sich rühmen zu lassen. Aber diese Schliche stunden ihm nicht an.

Non ego nobilium scriptorum auditor et ultor

Grammaticas ambire tribus et pulpitā dignor **).

Er schrieb, weil es ihm nicht möglich war über die Thorheiten und Laster zu schweigen.

— Seu me tranquilla fene-
Aus

Exspectat, seu mors atris circum-
volat alis;

Dives, inops, Romae, seu fors
ita iusserit, exul,

Quisquis erit vitae, scribam, color †).

Noch währenden Unruhen des bürgerlichen Krieges erlangte er die Freiheit wieder nach Rom zu kommen, kaufte sich in eine bürgerliche Decurie ein, und seine Freunde Vir-

gilius und Varius machten ihn mit dem Mäcenat bekannt. Anfangs that er sehr schüchtern, und erst neun Monate nach der ersten Bekanntschaft mit diesem Liebling des Augustus, wurde der Dichter unter die Zahl seiner Vertrauten aufgenommen *). Dadurch wurde er auch bald dem Augustus selbst bekannt, der ihn sehr hoch schätzte.

Man kann aus hundert Stellen seiner Gedichte schließen, daß in dem Umgange, den Horaz mit dem Mäcenat und dem Augustus gehabt, die Unterredungen meistens die damals schon ungemein große Verborbeneheit der Sitten und die Thorheiten der Römer betroffen haben, und daß dieses zu mancher Satyre und Ode des Dichters Gelegenheit gegeben. Unter dem Schutze des Regenten konnte er sehr dreiste schreiben; darum wurde er sehr beißend, und übertrat auch wol darin die Schranken der bürgerlichen Gesetze, deswegen er sich sehr viele Feinde machte. Weil er aber vor Verfolgung sicher war, so erweckte dieses bey ihm mehr Unwillen, als Furcht. Von Zeit zu Zeit that er heftige Ausfälle gegen die herrschenden Thorheiten und Laster der Römer, und griff sowol einzelne Personen, als das ganze Publicum an.

Seine Lebensart war so, wie sie sich für einen Philosophen schicket; er war ohne Ehrgeiz und vergnügt, daß ihm sein Stand erlaubte, für sich, von öffentlichen Geschäften und vom Hofe entfernt zu leben. Als ein wahrer Philosoph fühlte er das Vergnügen und die großen Vortheile des Privatlebens.

Nollem onus — — portare molestum.

Nam mihi continuo major quae-
renda foret res,

Atque

*) Serm. I. 4.

**) Epist. I. 19.

†) Serm. II. 1.

*) Serm. I. 6.

Atque salutandi plures; ducen-
dus et unus

Et comes alter, uti ne solus rufse
peregre-

Ve exirem; plures calones atque
caballi

Pascendi; ducenda petorrita *).

Er empfand es, daß er in diesem
Stück viel Vortheile über die Großen
hatte.

— Commodius quam tu prae-
clare senator

Millibus atque aliis vivo; quan-
tumque libido est,

Incedo solus; percontor quanti
olus et far.

Mit einer solchen Sinnesart konnte
er freylich auf die Römer, wie von
einer Höhe herunter sehen, und ih-
nen ihre Thorheiten mit so viel Nach-
druck vorwerfen.

Ein Mann von dieser Art war dem
Augustus nicht nur zum Umgang
und zu philosophischen Ergöglichkei-
ten wichtig, sondern er sah auch,
daß er ihm zur Ausbreitung seines
Ruhmes und zur Unterstützung seiner
Politik große Dienste leisten konnte.
Es geschah auf ausdrückliches Ver-
langen des Regenten, daß Horaz
seine und der Seinigen Siege besang.
Viele der schönsten Oden sind aller
Wahrscheinlichkeit nach auf dessen
Angehung gemacht worden, um den
Römern die Ruhe unter seiner Re-
gierung, bisweilen auch, um seine
Veranstaltungen und Gesetze, beliebt
zu machen. Im Alter scheiner der
Dichter sich von dem Hofe etwas ent-
fernt zu haben, um für sich zu leben.
Er hielt sich damals meistens auf
seinem sabinischen Landgut, oder in
seinem tiburtinischen Lusthaus auf,
lebte als ein Philosoph, und kam
viel seltener an den Hof, als man
ihn da zu sehen wünschte.

Alles dieses breitet ein ziemlich hel-
les Licht über den sittlichen Charak-

*) Serin. I. 6.

ter dieses Mannes aus. Er hatte
Genie genug in der Dunkelheit eines
niedrigen Standes sich die Einsichten
zu erwerben, und sich zu einer Ein-
nesart zu bilden, die ihn den ersten
Männern der Republik wichtig mach-
ten. Hätten die Vertheidiger der
Freiheit gesiegt, so würde er ohne
Zweifel ein ansehnlicher Mann, und
eine Stütze des Staates geworden
seyn. Nachdem die Bemühungen
für die Erhaltung der Freiheit nicht
nur völlig vergeblich worden, son-
dern sogar dem Staat schädlich wür-
den gewesen seyn, verlor er die Lust
zu Geschäften, und unterwarf sich
dem Schicksal. Er wurde von der
herrschenden Parthey gesucht, und
verborg sich nicht vor ihr; wurde
aber auch nicht ihr Schmeichler. Da
er selbst für den Staat nichts mehr
thun konnte, wurde er erst ein bloß-
fer Zuschauer. Seine scharfe Beur-
theilungskraft und sein richtiges Ge-
fühl zeigten ihm den verborbenen
Charakter seiner Mitbürger in einem
lebhaften Lichte. Da die patrioti-
sche Tugend nichts mehr helfen konn-
te, suchte er die Privattugend zu un-
terstützen. Es erregte seine Balle,
daß die Römer, nachdem sie die po-
litische Freiheit unwiederbringlich
verloren hatten, sich noch selbst an
die sittliche Sklaverey der Leiden-
schaften stürzten. Er sah ein, daß
auch unter der neuen Regierungs-
form ein Mittel übrig war den Staat
groß und die Bürger glücklich zu se-
hen, wenn sie nur selbst es seyn woll-
ten. Ein großer Theil seiner Ge-
dichte zielt dahin ab, sie davon zu
überzeugen, und sie von dem völli-
gen Verderben zu retten; sein eigenes
Leben gab ihnen das Beispiel dessen,
was er von ihnen forderte. Diese
große Art zu denken, mit einem sehr
lebhaften poetischen Genie verbunden,
machte ihn zu einem Dichter, der auf
den wahren Zweck der Kunst arbeitete.
Diesen moralischen Schwung kann
man

man, wie ein scharfsinniger Engländer sehr richtig angemerkt hat, in allen Werken dieses Dichters gewahr werden, und der Verfasser der Episteln blift selbst in den Dden hervor. Horaz ist, sagt dieser Kunsttrichter *), vom ganzen Alterthum der populärste Schriftsteller, weil er an solchen Bildern reich ist, die aus dem gemeinen Leben hergenommen sind, und an solchen Anmerkungen, die die menschlichen Herzen und Geschäfte recht genau treffen. Man kann hinzuthun, und weil er fast überall den Zweck gehabt hat, nicht als ein wichtiger Kopf durch schöne Sachen seine Leser zu belustigen, sondern als ein das Publikum übersehender Philosoph, ihnen nützliche Sachen zu sagen.

Freychlich war er auch ein wichtiger Kopf, der manches geschrieben, um mit seinen Freunden zu lachen. Man muß ihn aber nicht aus seinen, zum Zeitvertreib und zum Spaß geschriebenen, kleinen Liederchen, sondern aus seinen größern und ernsthaften Gedichten beurtheilen. Da sieht man überall einen Mann, der von dem, was er andern belieben will, innig durchdrungen ist, der deswegen jeden Gedanken mit der größten Lebhaftigkeit und Stärke sagt. Man fühlet überall mehr ein warmes, stark empfindendes Herz, und eine herrschende Vernunft, als eine reiche und lachende Phantasie. Darum wird er durch alle Zeiten der Lieblingsdichter ernsthafter und philosophischer Männer bleiben.



Der größte Theil der, über den Horaz geschriebenen, eigentlichen Erläuterungsschriften geht immer einsele Gattungen seiner Werke an, und ist also bey dem Art. Dichtkunst, Ode und Satire zu suchen; hier schränke ich mich, auf die

*) Der Verfasser des Versuchs über Pöppens Genie und Schriften.

mehr oder weniger allgemeinen ein. Von den älteren Auslegern, oder Scholasten desselben, deren fünfse, als C. Nemilius, Julius Modestus, Q. Terentius Scanzus, Helentus Aeron und Pomponius Porphyrio bekannt sind, ist nur Aeron und Porphyrio, aber auch diese nicht vollständig, und vermisch mit den Zusätzen späterer Ausleger, auf uns gekommen, und unter andern Aeron bey der Ausgabe der Werke des Horaz Mehl. 1474. f. beyde bey den Ausg. des Raf. Regius, (Pab.) 1481. f. Mehl. 1485. fol. 1486. fol. Ven. 1490. f. 1544. f. des Georg Fabricius, Bas. 1555. f. mit den Commentaren mehrerer Neuern, befindl.; Heine. Stephanus hat seinen Ausgaben des Horaz (Par. 1577) 8. und (Par.) 1588. 8. eine Abhandlung über den letztern beigelegt. Einen andern alten, ungenannten Scholasten gab Jac. Cruquius, mit dem Dichter, Ant. 1578 u. 1579. 4. heraus, welche Ausg. nachher noch öfters, am besten, ebend. 1611. 4. abgedruckt worden ist. — Unter den neuern, grammatischen Auslegern des Dichters sind die vornehmsten: Christoph. Landinus, bey den Ausg. Flor. 1482. Ven. 1483. f. u. a. m. — Anton. Mancinelli bey den Ausgaben 1492. 1493. 1499. fol. — Jodoc. Vadius Ascensius († 1533. bey den Ausgaben, Par. 1503 und 1529. f. — Dionysius Lambinus († 1572; bey den Ausg. Lugd. 1561. 4. Ven. 1565. 4. Aurel. Allobr. 1606. 4. u. a. m. — Jac. Cruquius, Antw. 1578 und 1579. 4. u. a. m. (s. oben) — Jan. Douza; bey der vorhergehenden Ausgabe; und einzeln, Commentariolus, Antw. 1550. 16. — Bernard. Parthenius; in Q. Hor. F. Carmina et Epodos Comm. Ven. 1584. 4. — Pierre Gault. Chabot († 1597. bey der Ausg. Par. 1582. 8. weitichweissig, pedantisch.) — Lev. Terentius (van der Becken † 1595. bey der Ausg. Antw. 1608 und 1620. 4.) — Mehrere, minder oder mehr, vollständige ältere Comment. des Horaz, sind an der Zahl 40. bey der Ausg. seiner Werke, Bas. 1580. f. befindlich. — Auch gehören noch hieher: Q. Horat. Flac. Carmina, colat. Script. graecor. Illustr. Hal. 1770.

1771. 8. 2 B. und — von den Auslegern oder Erklärern desselben, in neuern Sprachen, *Les Oeuvr. d'Horace* . . . par André Dacier, Par. 1681; 12. 12 B. zuletzt Amst. 1733. 4. 4 B. 12. 10 B. — *Les Poësies d'Horace, disposées suivant l'ordre chronol.* . . . par le P. Sanadon, P. 1728. 4. 2 B. Amst. 1735. 12. 8 B. Par. 1756. 12. 8 B. —

Ausgaben des Horaz mit, mehr oder weniger, Noten und Anmerkungen: Ausser den bereits angeführten, mit Comment. versehenen; Ed. pr. pr. 4. ohne Druckort, Jahrszahl und Drucker. Maittaire (*Annal. typogr.* B. 1. S. 292) schreibt sie der Druckerei des Ant. Zarotti von Meyland zu, und setzt sie also ungefähr in das Jahr 1470. Durch Jac. Kocher, Argent. 1498. f. auch mit einigen elenden Holzschnitten versehen. (Die erste vollständige in Deutschland gedruckte.) Die folgenden ersten Ausgaben richteten sich größtentheils entweder nach den Aldinischen. Ven. 1501. 8. und 1551. 8. u. a. m. oder nach der Juntinischen, Flor. 1593. 8. u. a. m. oder nach der vom Hadrius Ascensius, Par. 1503. f. u. a. m. Eine der besten hievon ist (Lugd. Bat.) 1511. 8. gedruckt; und die von Heine. Stephanus bereits angeführten, und noch einigemahl aufgelegt. — Mit dem Dion. Lambinus stieg eine neue Epoche in den Ausg. des Horaz an; seine Ausgaben sind bereits angezeigt. — Von den Ausgaben des Dan. Heinsius, deren erste ex offic. Plant. Raphel. 1604. 8. erschien, ist die beste Lugd. Bat. 1629. 12. 3 Th. apud Elzev. und 1676. 12. — Von Pet. Buermann Traj. Bat. 1679. 12. ebend. 1713. 12. — Von Jac. Talbot, Cantab. 1699. 4. ebend. 1701. 12. — Von Wilh. Warton, Lond. 1701. 8. — Von H. Ventlei, Cantab. 1711. 4. 2 B. Amstel. 1713 und 1728. 4. Lipsi. 1764. 8. 2 B. (Gegen diese Ausgabe erschienen in England Streitschriften, als Aristarchus ampullans in curis Horatian. . . Lond. 1712. 8. und Aristarchus Antibentleianus, Auct. Rich. Johnson, Nottingh. 1717. 8.) — Von Alex. Cunningham, Hag. Com.

1721. 12. Lond. 1721. 8. 2 B. — Von Joh. Jones, Lond. 1736. 8. — Von J. M. Gesner, Lipsi. 1752 und 1772. 8. — Von Jos. Valart, Par. 1770. 8. — Von Dav. Jant, Lipsi. 1778 u. f. 8. 2 B. (Aber unvollendet.) Zu den guten, oder, auf irgend eine Art, merkwürdigen Ausgaben des Horaz gehören noch die zu Sedan 1627. 32. gedruckte; — die Pariser 1642. f. — die c. not. var. Lugd. B. 1670. 8. — die von Lud. Desprez, in usum Delphini, Par. 1691. 4. — die Par. 1733. 16. — von Joh. Winc, Lond. 1733. 8. 2 B. — Lond. Brindley 1744. 24. — Glosq. 1745. 12. Edit. immaculata. — Par. 1746. 12. — Lond. Sandby 1749. 8. 2 B. — Wirmingh. Baskerville 1762. 12. 1770. 4. 1777. 12. 2 B. — cur. J. Oberlin Argent. 1788. 4. — Auch haben noch, in den neuern Zeiten, Franc. Dorigelli zu Pad. 1774. 8. 3 B. und Poinsinet de Sivry, Par. 1777. 8. 2 Ausg. geliefert, wodurch aber weder die Eigenheiten noch der Werth des Dichters mehr entwickelt worden sind. — Mehrere Nachrichten von den Ausgaben des Horaz finden sich in Fabr. Bibl. lat. B. 1. S. 300 u. f. der neuen Ausg. In Wend. Neuhaus Biblioth. Horat. Lipsi. 1775. 8. vergl. mit der, der letztgenannten Ausgabe vorgelegten Schrift, *De Horatii Editionibus*. — — *De metris Horatianis* handelt der Gr. Diomedes im 3ten Buche S. 518, Ed. Gr. Putschii, Han. 1605. 4. und Mar. Victorinus im 4ten Buche, ebend. S. 2610. — Und von Neuern Nic. Perott, bey seiner Schrift, *de generibus metrorum*, Ven. 1497. 4. — Aldus, bey seiner Ausgabe desselben, Ven. 1501. 8. Thom. Haeslen, Lond. 1736. 8. u. a. m. — — Von den zu den Werken des Horaz gefertigten Registern, von den Parodien und Paraphrasen desselben giebt Fabric. (S. 422. a. a. D.) Nachricht. —

Die, von Otto v. Vein, zu dem Horaz gefertigten Sinnbilder (*Emblemata*) welche, Antv. 1607. 4. Brüssel 1683. 4. Amstel. 1659. 8. abgedruckt, und deren Erklärungen in das Spanische, Brüssel 1669.

1669. f. in das Französische von le Roy de Comberville, Par. 1646. f. Brux. 1678. f. und in andere Sprachen mehr übersetzt und mit den Kupfern herausgegeben worden, sind — in jedem Betrachter, schlecht. —

Besondere, einzelne Erläuterungsschriften: Zu ihnen gehört die Beurtheilung des Horaz vom Scaliger, Poet. Lib. VI. Cap. VII. S. 867. 2te Ausg. vergl. mit dem vorhin angeführten Commentar des Bern. Parthenius. — De Philosophia Horat. Diatr. Ioa. Guil. Bergeri, Viteb. 1704. 4. (Beweist, daß Horaz ein Enektiker gewesen.) — De Philosophia Horat. Diatr. Henningii Forellii, Lips. 1706. 8. — Joh. Hardouin sucht, in s. Proleg. ad censuram script. veter. aus einzelnen Stellen, und aus einzelnen Dichtarten des Horaz zu erweisen, daß wohl nicht einmal ein Horaz existirt habe; ein Einsall, welcher nicht der Mühe werth wäre, angeführt zu werden, wenn er nicht Hrn. Mox verleitet hätte, Vindie Horatii, Brem. 1764. 8. und nach der Beurtheilung derselben, in dem 2ten krit. Waldschen S. 197 u. f. sic, unter dem Titel, Lectiones Venus, Lips. 1770. 8. umgearbeitet herauszugeben. — Scrutiny into the works of Horace, Lond. 1706. 8. — Answer to the Scrutiny . . . Lond. 1708. 8. — Entretien sur Horace, par Mr. l'Abbé Gedoyne, und Réponse à cet entretien par Mr. Moreau de Mautour, in dem 12ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. 4te Ausgabe. — Mettungen des Horaz, von G. Eybr. Lessing, im 3ten Theil seiner kleinen Schriften, Berl. 1754; und der verm. Schriften, Bd. I. 1784. 8. S. 189. — Et was dieser Art findet sich auch in den Bibliothec. litter. des Hrn. v. Bar. — Saggio sopra Orazio, von Algarotti, in seinen Werken, Griech. im 2ten Th. S. 1 u. f. der Varietés litteraire. — In Horatianum; Sapere aude, D. Ioa. Th. Murray, Gott. 1754. 4. — De Philosophia Horatii Stoica, scr. I. E. I. Walch, Jen. 1764. 4. — Vindiciae Horat. adv. Perraultum, Auct. Chr. Ioach. Zweyter Theil.

Gottfr. Haymann, Dresd. 1771. 4. — De Ingenio Horat. scr. Christ. David Jani, Hal. 1775. 4. — De moribus Horat. scr. Chr. David Jani, Hal. 1775. 4. — In des Hrn. J. H. E. Meierotto Schrift, de rebus ad auctores quosdam classicos pertinentibus, Berol. 1785. 8. findet sich eine Abhandlung, worin untersucht wird, wie es zugegangen, daß Horaz von seinen Zeitgenossen, bis hundert Jahr nach seinem Tode, wenig geschätzt, und weniger als Virgil, oder Ovid us, gelesen worden. — S. übrige die Art. Ode und Pindar. —

Lebensbeschreibungen des Horaz:

Eine von Suetonius, zuerst von Petr. Nannius herausgegeben in dem 1ten B. S. 1261. der Ginterschen Lampad. Artium, und gewöhnlich bey seinen Werken, und mehreren Ausgaben des Horaz befindlich. — Von Greg. Gyraldo, in Hist. Poet. S. 1060. Bas. 1545. 8. — Von Jean Masson, lat. geschrieben, Hag. Com. 1701. 8. 1708. 8. über welche zwischen ihm und Vacier Streitigkeiten entstanden, welche Bouzet, in der Bibl. franc. B. 5. S. 345 weitauftrichter erzählt. — Von Noel Et. Sanaden, bey seiner Uebers. des Horaz, Par. 1728. 4. 2 B. — Von Lud. Crusius, in seinen Lebensbeschreibungen d. d. Dichter, B. 1. S. 214. deutscher Uebers. — Von D. Jani, vor dem 1ten B. f. Aurs. des D. — Zu diesen Lebensbeschreibungen gehören noch die elenden Amours d'Horace, à Cologne (Amit.) 1729. 12. — So wie des Dom. de Sanetis Dissertazione sopra la Villa di Orazio Flacco, Rom 1761. 4. und Decouverte de la maison de Campagne d'Horace, par M. L. Capmartin de Chaupy, Rome 1767-1769. 8. 3 B. — Die Urtheile verschiedener Litteratoren über den Horaz sind von Baillet (Jug des Sav. B. 3. Th. 2. S. 218. N. 1151. Ausg. von 1725) gesammelt. —

Wegen der Uebersetzungen des Horaz siehe die bereits nachgewiesenen Artikel.

Horizont.

(Mahlerey.)

In der Natur ist der Horizont die äußerste Linie, die eine ganz flache Gegend des Erdbodens von der Luft oder dem Himmel abschneidet: oder das äußerste Ende des ohne Hügel oder Erhöhungen vor uns liegenden Erdbodens: hinter welchem wir nur Luft, oder in die Höhe steigende Gegenstände sehen. Eben diese Bedeutung hat das Wort auch in gemahlten Landschaften und andern Gemälden; nur mit dem Unterschied, daß man sich im Gemälde auch da einen Horizont vorstellen muß, wo die Aussicht in die Ferne durch etwas vor uns stehendes geheimmt wird. Nämlich, wenn wir z. B. in der Thür eines Zimmers stehen, und gerade vor uns auf die, dem Eingange gegenüber stehende, Wand sehen, so würde eine an dieser Wand in der Höhe unsers Auges, waagrecht längs der Wand gezogene Linie den Horizont bezeichnen. Der Mahler muß in jedem Gemälde sich einen bestimmten Horizont vorstellen. Denn es muß immer in dem Gemälde, oder in der Fläche, von welcher es einen Theil bedekt, irgend ein Punkt seyn, der dem Auge dessen, der das Gemälde so ansieht, wie der Mahler den natürlichen Gegenstand, da er ihn gemahlt, angesehen hat, gegenüber liegt; und die durch diesen Punkt waagrecht gezogene Linie macht die Horizontal-Linie aus *).

Alles was im Gemälde über dieser Linie liegt, wird von dem Auge von unten herauf, was aber unter ihr liegt, von oben herunter gesehen. Daher hat die Bestimmung des Horizonts einen Einfluß auf die Zeichnung eines jeden in dem Gemälde vorkommenden Gegenstandes, und kein Gemälde, wenn es auch nur

*) S. Gesichtspunkt.

eine einzelne Figur vorstellt, kann vollständig richtig gezeichnet werden, wenn der Mahler nicht immer genaue Rücksicht auf den Horizont desselben hat. Wir werden in dem Artikel Perspectiv das Wichtigste, was in der Zeichnung von dem Horizont abhängt, anzeigen.

Weil jeder Gegenstand so gemahlt wird, wie wir ihn aus einem einzigen Gesichtspunkt sehen, der Gesichtspunkt aber den Horizont bestimmt *), so muß jedes Gemälde nur einen einzigen Horizont haben. Wenn man uns z. E. eine Landschaft mahlt, so muß sie so gezeichnet werden, wie wir sie von einer einzigen Stelle sehen. Es würde ein seltsames Gemisch herankommen, wenn ein Theil so gezeichnet würde, wie wir ihn von einem Thurm herunter sehen, ein andrer, so wie er sich zeigt, wenn wir an der Erde stehen. Darum muß der Mahler in der Zeichnung vor allen Dingen seinen Horizont festsetzen; ihn bey Zeichnung jedes Gegenstandes vor Augen haben **), und gewissen daher entstehenden Regeln folgen, damit alles richtig gezeichnet werde. Man sieht bisweilen historische Gemälde von berühmten Meistern, wo die Gruppen der Figuren einen andern Horizont haben, als die Scene, oder die Landschaft, auf der sie stehen. In diesen Fehler wird jeder Mahler fallen, der die Regeln der Perspectiv nicht weiß, oder nicht darnach arbeitet. Besonders aber wird er in der Landschaft angetroffen, deren Theile aus verschiedenen Zeichnungen und so genannten Studien zusammengetragen sind.

Will man die Richtigkeit einer Zeichnung beurtheilen, so muß man ebenfalls sich zuerst bemühen, den Horizont derselben zu finden. Man ent-

*) S. Gesichtspunkt.

**) S. Perspectiv.

entdeckt ihn sehr leicht, wenn nur irgendwo im Gemählde zwey Linien auf der Grundfläche, oder auf einer ihr parallelen Fläche vorkommen, von denen wir wissen, daß sie in der Natur parallel seyn müssen. Denn diese beyden Linien dürfen wir nur in Gedanken gegen den hintern Grund des Gemähldes verlängern; sie müssen in einem Punkt zusammen treffen, und dieser Punkt ist allemal in der Horizontallinie *). Wenn diese Horizontallinie hoch über der Grundlinie des Gemähltes liegt, so hat es einen hohen Horizont; liegt sie aber nicht hoch über dieser Grundlinie, so hat es einen niedrigen Horizont. Ein Gemählde fällt am vortheilhaftesten in die Augen, wenn wir es so ansehen können, daß der Horizont desselben gerade die Höhe hat, auf der das Auge steht. Die Wahl eines hohen oder niedrigen Horizonts hat nach der Beschaffenheit des Gegenstandes einen wichtigen Einfluß auf seine Schönheit und gute Wirkung, wie schon anderswo mit mehrerm angemerkt worden ist **).

H y m n e.

(Dichtkunst)

Die Griechen nannten die Lobgesänge auf die Götter, welche gemeiniglich bey feyerlichen Opfern abgesungen, und durch den Ton der Flöten, oder der Leyer unterstützt wurden, Hymnos, und man ist schon gewohnt, dieses Wort auch im Deutschen zu brauchen. Die Hymne macht eine besondere Gattung der Dbe. Der darin herrschende Affekt ist Andacht, und anbetende Bewunderung; der Inhalt eine in diesem Affekt vorgetragene Beschreibung der Eigenschaften und Werke des göttlichen Wesens; der Ton feyerlich und enthusiastisch. Die Hymnen der

Griechen scheinen meistens die heroische Versart gehabt zu haben, welche sich vorzüglich zu dem feyerlich erzählenden Ton, in dem sie abgefaßt sind, schickt. Sowol die, welche dem Homer zugeschrieben werden, als die von Callimachus, sind von dieser Art; doch hatten sie vermuthlich auch solche, die in lyrischen Strophen gesetzt waren *), von welcher Art das Carmen seculare des Horaz ist. Die prächtigsten und erhabensten Hymnen sind die, welche wir in der Sammlung der Psalmen Davids antreffen. Unter unsern heutigen gottesdienstlichen Gesängen, oder geistlichen Liedern, kommen auch einige vor, die man zu den Hymnen rechnen kann. Woher es aber kommt, daß wir bey den hohen Begriffen von den Gegenständen unsrer Anbetung, in den Kirchengesängen so gar wenig Hymnen haben, die dem gegenwärtigen Zustand der Erkenntniß, des Geschmacks und der Dichtkunst angemessen sind, verdiente eine ernstliche Ueberlegung. Sollte die Hymne, die den höchsten Gegenstand unsrer Verehrung befaßt, auch das schwerste Werk der Dichtkunst seyn? Unse Reuestellungskraft kann mit keinem höhern, mit keinem einnehmendern Gegenstand angefaßt seyn, als dem, den die Hymne besingt; das Herz kann von keinen erquickendern Nührungen getroffen werden, als denen, die durch gottesdienstliche Gegenstände erweckt werden; die Seele kann keinen höhern Schwung bekommen, als der ist, den die Hymne ihr geben konnte. Aber es ist hochst schwer von einem so hohen Gegenstand mit Einfalt, und zugleich mit der höchsten Würde zu sprechen; das Höchste, dessen un-

Et 2

fre

*) S. Perspektiv.

**) Im Artikel Gesichtspunkt.

*) In ipsis quoque hymnis Deorum per stropham et antistropham metra canoris versibus adhibebantur. Macrobi. in Somn. Scip. L. II, c. 3.

fre Vorstellungskraft und unsre Empfindung fähig ist, popular auszu-
drücken. Dieses aber wird zu den
Hymnen erfordert. Vielleicht denkt
auch der große Haufe der Diener der
Religion zu niedrig über die Gegen-
stände unsrer gottesdienstlichen Ver-
ehrung, als daß er eine Verbesse-
rung der festlichen Lieder suchen sollte.
So viel ist gewiß und in die Augen
fallend, daß die wahre Feyerlichkeit
und Andacht bey unsern meisten heil-
igen Festen fehlet. Es ist zu viel
kleines und bisweilen gar niedriges
da, wo alles groß und feyerlich seyn
sollte. Würden bey feyerlichen Gele-
genheiten gottesdienstliche Versamm-
lungen mit der gehörigen Würde ver-
anstaltet, dabey nur Hymnen von
wahrer Kirchenmusik begleitet, ab-
gesungen würden: so müßten sie
nothwendig die rührendsten und er-
wünschtesten Feyerlichkeiten seyn, die
Menschen von edlen Empfindungen
suchen könnten.



Von den Hymnen der Alten han-
deln, oder geben Nachrichten, unter meh-
rern: Scaliger, in seiner Poetik, Lib.
III. c. CXII. S. 412 der 2ten Ausg. —
Quadrto, in f. Storia e Rag. d'ogni
Poet. Vol. II. S. 419 u. f. (sehr umständ-
lich). — Einzelne Abhandlungen, in
lateinischer Sprache: Iac. Vinselin-
gii de Hymnor. . . auctoribus, ge-
neribus Carm. quae in Hymnis inven.
liber. . . Argent. 1515. 4. — De
Hymnis veter. max. Graec. Auct. I.
Alb. Kries, Gott. 1742. 4. — De
Chori Graec. tragici nat. ac indole,
Auct. Arn. Lud. Heeren, Gött. 1784.
8. — De Hymnis veter. Graecor.
Auct. for. Frid. Sneedorff, Hafn.
1786. 8. — In französischer Spra-
che: Deux Dissertations sur les Hym-
nes des Anc. von Goussay, in dem
18ten und 24ten Bde. der Mem. de
l'Acad. des Inscript. — —

Griechische Hymnen sind aus uns ge-
kommen, von (dem vorgeblichen) Or-
pheus: (2748. daß dergleichen von ihm,
oder doch unter seinem Namen, wirk-
lich vorhanden gewesen, bezeugen verschie-
dene alte Schriftsteller, als Plato, Pau-
sanias, u. a. m. Daß diejenigen, wel-
che wir besitzen, nicht von ihm sind, hat,
unter andern, E. Meiners in f. Histor.
doctrinae de vero Deo, Lemgo 1780.
S. 188 u. f. zu zeigen gesucht. Der ge-
wöhnlichen Meynung nach, soll Onoma-
kritus sie, aus vorhandenen Fragmenten
der ächten, und eigenen Zusätzen, zur
Zeit des Pissistratus vervollständigt haben; und
H. Meiners (a. a. O. S. 198) will so
gar, daß sie erst, nach den Zeiten des Ze-
no, sollen abgefaßt worden seyn. Es
sind deren 86, welche, mit eben dieses
Dichters Argonaut. zuerst Flor. 1500. 4.
gr. Mit den Poet. gr. princ. von Heinr.
Stephanus, 1566. f. gr. Von Andr.
Chrtn. Eschenbach, Traj. ad Rh. 1689.
8. gr. und lat. Von J. Matth. Gesner
und G. Chr. Hamberger, Lips. 1764. 8.
gr. u. lat. herausgegeben worden sind.
Jos. Scaliger (welcher diese Hymnen
reclerac nannte, weil sie nicht, wie die
übrigen griechischen Hymnen, die Geschie-
te der Götter, sondern bloße Anrufungen
derselben, wie in den Mysterien gebräuch-
lich waren, enthalten) hat sie, metrisch,
in das Lateinische übersetzt, und diese Ue-
bers. ist in f. Opusc. Par. 1610. 4. und
bey den beyden letztern Ausg. befindlich.
Uebersetzt sind sie, in das Englische:
von Th. Taylor, mit einer Abhandl. über
das Leben und die Theologie des Orpheus
1787. 8. In das Deutsche: die 7te in
M. Antons Dreuer Uebers. lat. gr. und
ebr. Gedichte, Leipz. 1772. 8. Die, auf
die Juno, in dem Kurzen Unterr. in den
sch. Wissensch. für das Frauenzimmer,
Chem. 1772. 8. 2 Th. Samml. in dem
1ten Jahrg. des Schweizerischen Museums,
S. 844 u. f. und S. 1132 u. f. Er-
läuterungsschriften (welche aber mehr
den Inhalt, als die Ausführung ange-
hen) Andr. Chr. Eschenbach Epigen.
de Poesi orphic. . . Nor. 1702. 4.
De

De fragm. Orphic. Dissert. C. Gottl. Lenz, Gött. 1789. 8. Auch handelt Drucker, in f. Hist. crit. Phil. B. 1. S. 373. und im Anh. S. 202. von dem Vers. S. übrigens den Art. Argonautica S. 207. — Homer (Unter seinem Nahmen, und in f. W. finden sich 32 Hymnen; und eine, an die Ceres, von Ehr. Frdr. Matthäi in Moskau aufgefunden, ist von Dav. Ruhnken, Lugd. B. 1780 und 1782. 8. Von Ehr. Wilh. Mißscherlich, Lips. 1787. 8. herausgegeben worden. Uebersetzt: die ersten von Salvini, mit den übrigen Werken des Homer, Flor. 1723. 8. der letztere, in das Italienische, von dem March. Piedemonte Bassano 1785. 8. In das Englische, die ersten mit den übrigen Werken des Homer, von S. Chapman, 1614. der letztere, von Rich. Hoole, 1781. 8. Von Rob. Lufas 1782. 4. Auch hat J. Ritson eine Uebers. der Hymne an die Venus 1788. 4. herausgegeben, welche einer ältern von Congreve (in f. Works, B. 3. S. 369. Ausg. von 1753.) weit vorzuziehen ist. In das Deutsche: Einzeln, in den Xr. Elegischen und Epischen Poesien, in der vorhin gedachten Uebers. von M. Anton, in den Belustigungen für allerley Leser, und sämmtlich (eigentlich nur 30) in den Gedichten aus dem Griechischen von Eyrin. Gr. zu Stollberg, Hamb. 1782. 8. und zwölfte im 3ten Th. von J. H. J. Köppen Griechischer Blumenlese. Erläuterungsschr. Dav. Ruhnkenii Epist. crit. in Homeridar. Hymnos . . . Lugd. B. 1749. 8. verm. bey der 2ten Ausg. des letztern. Emendat. Hymni Hom. in Cererem, Nap. 1784. 8. von Jugara. Comment. de Hymnor. Homericor. Reliq. Auct. Gottfr. Er. Groddek, Gött. 1786. 8. S. auch Fabr. Bibl. Gr. Lib. II. c. 2. §. 4. — Kallimachus (3750. Seiner Hymnen sind sechs auf uns gekommen. Ed. pr. Flor. 1494. 4. gr. Bey den Poet. gr. princ. von Heintr. Stefanius 1566. f. gr. C. not. Frischl. Gen. 1577. 4. gr. und lat. Ex rec. Th. I. G. F. Graevii, Ultraj. 1697. 8. 2 B. gr. und lat. Cura I. A.

Ernesti, ebend. 1761. 8. gr. und lat. Glasg. 1755. f. und 4. gr. Cur. Aug. Mar. Bondini, Flor. 1763. 8. gr. und lat. In den Analect. von Brunk, B. 1. S. 423. Uebersetzt in das Italienische, von M. A. Salvini, bey der Ausg. des Bondini. In das Französische, von de la Porte du Theil, Par. 1775. 8. mit einer guten Abh. über den Dichter und dessen Werke. In das Englische, zwey von Prior in dessen Werken; sämmtlich von W. Dodd, L. 1757. 4. In das Deutsche, die auf Apoll und Ceres im 1ten Th. von Goldhagens Anthologie; auf Apoll, Jupiter und Diana im 24ten St. der Klogischen Bibliothek; auf die Ceres, in dem vorher angeführten kurzen Unterr. für Frauenzimmer; auf den Apoll, in der angef. Uebers. von M. Anton (in Versen). Sämmtl. von R. Aug. Küttner, Miet. 1773. 8. in Prosa. Erläuterungsschr. Dav. Ruhnken. Epist. crit. in Callimach. . . Lugd. B. 1751. 8. verm. bey der 2ten Ausg. des Homerischen Hymnus. Iac. Fr. Heusingeri Pericull. emendat. Callimach. Guelpherb. 1766. 4. De Ingenio Call. . . scr. Io. G. Zierlein, Hal. 1770. 4. Das Leben des Dichters erzählt Greg. Gyraldi S. 338 f. Histor. Poet. und litterar. Nachr. Uebers. Fabr. Bibl. gr. Lib. III. c. 19.) — Kleantes (Eine Hymne von ihm findet sich bey Stobäus, welche von Eudmorth in f. System. intell. B. 1. S. 662. Lugd. B. 1773. 4. und von Brunk in f. Gnom. Poet. gr. Arg. 1784. 8. S. 141. nebst einer lat. franz. und ital. Uebersetzung aufgenommen und v. H. H. Claudius, Gött. 1786. 8. gr. und deutsch herausgegeben worden ist. Auch findet sie sich noch deutsch im deutschen Museum, von Gedike; in Eberhards Gesch. der Philosophie, S. 164. und in den Stollbergischen Ged. aus dem Griechischen, so wie italienisch im 2ten B. der Opere di Girol. Pompei, Ver. 1790. 8.) — Dionysius (Drey Hymnen von ihm sind, zuerst, in dem Dial. della Musica ant. e moderna des Vinc. Galilei, Flor. 1581. f. und darauf bey den Phänom. des Aratus, Oxon. 1672. 8. und

und in der vorher angef. Schrift von Fr. Eneborf, *De Hymn. Vet. abaebrückt* wor en. Englisch übers. finden sie sich in der *Dodsley'schen Collection of Poems*, B. V. S. 143. ste Ausg.) — *Aristides* (J. E. 190. In den Reden dieses Rhetors sind zwey Hymnen auf den Jupiter und *Minerva* eingeflochten, über welche in den *Observ. Misc.* Vol. V. T. 2. S. 255. und T. 3. S. 100. sich *Vindic. et conject.* von Fr. Lud. Abresch finden.) — *Synesius*, Bischof von *Prolemais* (430. Seine Hymnen finden sich in *Loa. Lectii Corp. poetar. graecor. Gen.* 1606. f. B. 2. S. 162. In das Franz. hat sie *Jac. de Courtin de Cisse*, sammtlich, in s. *Oeuvr. Poet. Par.* 1581. 12. und in das Deutsche E. Fried. Karl Rosenmüller, den fünften, Leipzig 1786. 8. übersezt.) — *Proklus* (+ 485. Vier Hymnen von ihm sind. bey der vorhin angeführten Ausg. des *Orpheus*, Flor. 1500. 4. Von *Gotfr. Olearius*, Lips 1700. 8. gr. und lat. Von *Maittaire*, in den *Miscell. Gr. aliq. Script. Carm. Lond.* 1722. 4. Von *Fabricius*, in s. *Bibl. gr. Th. VIII.* S. 508 gr. und lat. und von P. Brunk im 2ten B. S. 441. der *Analect. gr.* herausgegeben, und zwey davon in den *Ged.* aus dem Griech. von dem Gr. Christ. zu *Stolberg*, Hamb. 1782. 8. in das Deutsche übersetzt worden. Zwey, aus der R. Bibliothek zu *Madrid*, befinden sich in der *Descr. Codd. Graec. Bibl. Reg. Mat. von Triarte*, Vol. I. S. 88. und in dem 1ten St. der *Bibl. der alten Litterat. und Kunst, Gött.* 1786. 8.) — Ferner hat *Seliodorus*, in s. bekannten Roman, eine hinterlassen, deren Uebersetzung, von *Meinhard*, in den 2ten B. S. 339 der *Anthologie der Deutschen* aufgenommen worden ist. — In dem *Artemidus Lib. XV.* S. 702. *Lugd. B.* 1612. ist eine Hymne oder vielmehr ein Paan von dem *Arisphron Sicyon*, auf die Gesundheit, welche J. J. Herder, in den *Zerstreuten Blättern*, Th. 2. S. 200 in das Deutsche, und Webb, in den *Litt. rar. Amusements*, Lond. 1787. 8. in das Englische übersezt hat. —

Hymnen in lateinischer Sprache: Von den alten römischen Dichtern sind, unter diesem Titel, keine Gedichte geschrieben worden. Aber das *Carmen saec.* des *Horaz* läßt, wie H. S. schon bemerkt hat, sich beßer rechnen. Desto mehrere von christlichen Verfassern sind aus den Zeitpunkten der verfallenen lateinischen Poesie vorhanden. Sie alle anzuführen, geta tet der Raum nicht. Auch haben nur sehr wenige dichterischen Werth: der Zweck der meisten ist Erbauung. Ihre Verasser sind, unter mehreren: — *Hilarius*, Bischof zu *Poitiers* 355. 372. (Ihm werden, in *Gerberts Werk*, *Do Cantu et Musica sacra*, die ersten lateinischen Hymnen zugeschrieben, die er, im J. 355 verfertigt, und selbst in *Musik* gesetzt haben soll.) — *Aurelius Prudentius Clemens* (J. E. 400. Von seinen, sehr mittelmäßigen Gedichten, herausgeg. in den *Poet. veter. eccles. Ven.* 1502. f. Bas 1564. 4. Einzeln, c. not. varior. von Joh. Weisk. Han. 1613. 8. und von Nic. Heinsius, Amstel. 1667. 8. führen viele den Titel Hymnen Uebersetzt sind diese in das Spanische von Luis Diez de Aux, Zarag. 1619. 8. Nachr. von dem Verf. finden sich in P. Leysers *Hist. Poetar. S. 4.*) — *Augustinus* der *Kirchenvater* (+ 430. Seine Hymnen finden sich in der angeführten *Vasler Samml. der Poet. veter. eccles.*) — *Merop. Pontius Anicius Paulinus* (+ 431. in s. *Oper. Antv.* 1622. 8. Par. 1685. 4. ist ein Hymnarium, aus einem Buche Hymnen, in verschiedenen Sylbenmaßen, bestehend.) — *Coelius Sedulius* (450. Unter s. Gedichten, herausg. von *Gruner* 1747. und von *Arnzen* 1761. 8. finden sich verschiedene Hymnen.) — *Teliesinus* (650. *Hymni*, c. schol. *Cassandri*, Par. 1616. 8.) — *Gregorius*, Bischof zu *Rom* (+ 604. *Bers.* Hymnen von ihm finden sich in der gedachten *Vasler Sammlung.*) — *Beda* (+ 734. Unter s. verschiedenen Werken sind auch mancherley Hymnen.) — *Paul Winseid* (+ 780. In *Cassanders Samml. von Hymn. eccl.* in s. *W. Par.*

Par. 1616. S. 261 sind auch dergleichen von ihm aufgenommen worden.) — Theodulphus († 821. Eine Hymne von ihm findet sich in den beyden, vorher gedachten Samml.) — Jonas (843. Eine Hymne, in Sapphischem Sylbenm. und de Ludovico Imperat. steht in H. Canisii Lect. antiq. B. VI. S. 508.) — Valafrid Strabo († 849. Ebenfalls, S. 202 sind einige Hymnen von ihm zu finden.) — Drepanius Florus (850. Die Vassler Sammlung enthält einige Hymnen von ihm.) — Hartmann (950. Bey dem Canisius, B. V. S. 728. stehen dergleichen von ihm.) — Odilo († 1048. S. die Bibl. Cluniae. S. 291. 406. 408. Ausg. v. 1614.) — Alphar. nus (1296. S. die Ital. Sacr. des Gerb. Ughelli, B. 2. S. 1085 u. f. Ausg. von 1647.) — Der S. Bernhard († 1153. Unter seinem Nahmen finden sich versch. Hymnen in den Script. Ord. Cisterc. Col. 1656. f. S. 45 u. f.) — Mich. Marull (Epigr. et Hymni, Flor. 1497. 4. Par. 1561. 12.) — Joh. Franc. Picus (Hymni heroici tres... Arg. 1511. f.) — Zach. Ferreri (Hymni novi eccl. R. 1525. 4.) — Salm. Macrini (Hymnor. Lib. VI. Par. 1537. 8.) — Marc. Hier. Vida († 1566. In der Samml. f. W. Lugd. B. 1541. 8. Lond. 1722. 4. finden sich Hymnen.) — Joh. Pedionens (Hymnor. Lib. . . . Ingolst. 1550. 8.) — Ant. Alexius (Hymnor. Lib. II. Rom. 1565. 4.) — Marc. Ant. Muretus (Lib. Hymnor. sacror. Lutet. 1576. 16. R. 1581. 8.) — Marc. Alex. Bodius (Epist. her. . . et Hymni . . . Antv. 1592. 8.) — Ben. Ar. Montanus (Hymni . . . Antv. 1593. 16.) — Balth. Bonifacius (Miscell. Hymnor. . . . Dantis. 1599. 4.) — Jean B. Santeuil (In f. Oper. Par. 1698. 12. 3 Bde. u. v. a. m. Sammlungen. Ausser den bereits angef. Poet. vet. ecclies. und der Samml. in Casfanders Werken, gehören die Hymni Breviarii Romani Urb. VIII. jussu . . . R. 1629. 4. welche denn auch in die meh-

resten neuesten Sprachen übersezt sind, hierher. Mehrere Nachrichten von lateinischen Hymnen und Hymnendichtern dieser Art, finden sich, unter andern, in Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. II. S. 444 u. f. und in M. Serberts Werk, De Cantu et Musica sacra . . . Typ. St. Blas. 1774. 4. 2 Bde. —

Hymnen in italienischer Sprache: Luigi Allamanni (Salmi Penitenziali, Ven. 1525. 8. und bey f. andern Rime, Ven. 1550. 8.) — Bern. Tasso (Salmi, Nap. 1560. Es sind deren 30, in verschiedenen Versarten.) — Bart. Aringo (Unter f. Rime spirituali finden sich einige Psalmen von außerordentlicher Schönheit.) — Franc. di Lemene († 1704. Dio, Son. ed Imi, Mil. 1684. 4. und im 1ten Th. f. Rime, Mil. 1698. 8. Ausführl. Nachr. von dem Dichter giebt Dom. Ceza in den Memmor. d'alcune virtu del S. Franc. di Lemene . . . Mil. 1706. 4. aus welchen Bodmer, in den Neuen Crit. Briefen, Zür. 1763. 8. S. 313 u. f. Auszüge geliefert hat.) — Giamb. Costa († Dio, Son. et Imi, Gen. 1709. 8. Ven. 1734. 8.) — Bern. Menzini († 1704. In f. Rime, Fir. 1730. 8. finden sich auch Hymnen.) — Abt Co. razzo (Inno al Sole, Nap. 1777. 4.) — Auch sind deren noch von Gabr. Giannima, Gabr. Chiabrera, u. a. m. verfertigt worden, und in ihren Werken, so wie mehrere Nachrichten bey Quadrio, a. a. O. S. 431 und 455 zu finden. —

Hymnen in spanischer Sprache: Diego de Espinosa soll deren geschriebenen haben, welche ich aber nicht näher nachzuweisen weiß. —

Hymnen in französischer Sprache: Pierre Ronsard (Soll zuerst französische Gedichte unter dieser Aufschrift verfertigt haben. S. Goujets Bibl. franc. B. 12. S. 229. Sie erschienen einzeln, Par. 1555-1556. 4. in 2 Büchern, und sind, vielleicht der beste Theil f. Werke; in allen zeigt sich eine feurige Einbildungskraft; nur sind sie etwas zu gelehrt, und die Vermischung mythologischer und Christlicher

licher Ideen und Bilder giebt ihnen ein sonderbares Ansehen. Die bessern, auf die vier Jahreszeiten, und an die Ewigkeit, sind in den 5ten Bd. der *Annales poetiques* aufgenommen worden. — J. Du Belloy (Hymne sur la prise de Calais, P. 1559. 4.) — J. Passerat (Hymne de la paix, P. 1563. 4.) — Cl. Pellejay (Hymne de la clemence, 1571. 4. Lob Carl des 9ten) — Jean de Videl (L'Hymne de Pallas, in f. Exerc. poet. Par. 1588 12.) — Rob. Etienne (Eine Hymne von ihm u. von de Baif findet sich im 7ten Bde. der *Annal. poet.*) — Pierre de Brach (In f. *Poemes*, Bourd 1576. 4. findet sich eine Hymne de Bourdeaux.) — Guy Le Fevre de la Boerie (Hymnes ecclesiast. Par. 1578. 16. 1582. 16.) — Jean Nime de Chavigny (Hymne de l'Astree, Lyon 1570. 4.) — Jean Le Blanc (Bey f. *Odes Pindariques*, Par. 1610. 4. findet sich eine Hymne de l'esperance) — Jean Ed. du Monin (S. Oeuvr. Par. 1582. 12. enthalten auch Hymnen.) — Alex. de Pontaymeri (Unter f. Oeuvr. Par. 1599 sind auch einige Hymnen auf Heinrich den 4ten u. a. Personen mehr.) — Jean Verstant (Hymne de S. Louis, in f. Oeuv. poet. Par. 1605. 1620. 8.) — Anib. de Lortigue (In f. *Poems div.* Par. 1617. 12. sind mancherley Hymnen, als de l'ortie, du fromage, du St. Sacrement, des Elemens, de la pauvrete u. d. m.) — Pierre Portefaix (L'Hymne de la patience, in f. *Meditation*, Gen. 1623. 8.) — Anna d'Urse (Hymnes, Lyon 1608. 4.) — Jacq. de la Vallee (Hymne sur les merveilles de la St. Eucharistie, Par. 1613. 8.) — G. Aubert (Hymne à Mr. de Thou, f. l. et a. 8. Sur la venue du Roi, f. l. et a. 8.) — In den Werken des Racan finden sich einige, aus den Psalmen gezogene Oden. — Jean B. Rousseau (Das 1te Buch f. Oden besteht aus funfzehn geistlichen, deren Stoff aus den Propheten und Psalmen gezogen ist.) — Franc de la

Motte Goudard (Im 8ten B. f. W. Par. 1754. 12. 10 Bde. finden sich einige Hymnen.) — Franc. de Pompignan († Seine *Poés sacrées et philos.* Par. 1750. 8. Verm. 1763. 4. und im 1ten B. f. Oeuvr. Par. 1784. 8. 4 B. bestehen aus 19 Psalmen, 20 Lobgesängen, 16 Hymnen, 12 philos. Disc. u. d. m.) — Jcs. Phil. de Keyrac (Hymne au Soleil, Hymne au tombeau, in Prosa, Engl. 1783. 12.) — Marechal (Livre échappé au deluge, Par. 1784. 12. Deutsch, München 1786. 8.) — — Sammlungen: Wir sind deren keine, als eine, deren Zweck der Gottesdienst ist, *Himnes du teins, et de ses parties*, Lyon 1560. 12. mit R. bekannt. —

Hymnen in englischer Sprache: John Davies († 1626 Ob er der erste gewesen, welcher unter diesem Titel, englische Gedichte abgefaßt hat, weiß ich nicht; aber Eibber in f. *Lives*, Bd. 1. S. 169 schreibt ihm *Hymns of Aistrea* in acroftic verse zu, und meines Wissens finden sie sich auch in f. *oet. Works*, welche noch 1773. 12. gedruckt worden sind) — Peacham (*Nuptial-Hymns* 1613. 4. und in dem *Litterar. Mus.* 1792. 8.) — Abr. Cowley (Unter f. Gedichten findet sich eine Hymne an das Licht, welche Eibber, in f. Lebensbeschreibung desselben, B. 2. S. 58 als eines seiner Meisterstücke hat abdrucken lassen.) — Will. Congreve (In den versch. Samml. f. Werke findet sich eine *Hymn to Harmony*, und diese Deutsch im 3ten Bde. von Chr. Gel. Weise *Lyrischen Gedichten*.) — Marth. Prior (Zwey Gedichte, eines an die Soane, und ein so genanntes *Carm. sec.* führen, im 1ten B. f. Ged. S. 21 und 106 Ausg. von 1766. den Titel, Hymnen.) — Th. Walden († 1736. Als ein Gegenstück zu Cowleys angeführter Hymne, schrieb er eine *Hymn to darkness*, welche vielleicht sein bestes Gedicht ist. Wenigstens steht f. *Hymn to light* weit unter ihr. Sein Leben findet sich, bey Eibber, B. IV. S. 342. und bey Johnson, B. III. S. 143.) — J. Thomson (Die Hymne an die Sonne, in

in f. Sommer, und diejenige, welche den Jahrzehnten beigefügt ist, sind den Lesern bekannt. Die letztere ist noch einzeln, Zist. 1754. 12. übersezt worden.) — Mark Menfide (In f. Ged. Lond. 1772. 2. findet sich, S. 230 eine Hymne an die Fröhlichkeit, und S. 347. eine Hymne an die Najaßen, welche Deutsch im 3ten Th. des Britischen Museums steht.) — Th. Gray (Unter der Aufschrift, Hymne, steht ein Gedicht von ihm, an die Widerwärtigkeit, im 4ten Bde. der Dodsley'schen Samml. das, nachher, in f. Poems, S. 15. Lond. 1775. 4. Ode heißt, und von W. Gotter sehr schön übersezt ist.) — Ungen. (Hymn to May 1754. f. — J. Langhorne († 1779. Hymn to Hope 1761. 4. und in f. Poet. Works, 1766. 8. 2 B.) — J. Scott (Hymn to repentance, 1762. 4.) — J. King († 1787. Hymns to the Supreme Being, in imitation of the Eastern Songs, L. 1781. 8. — Bloße Erbauung haben zur Absicht die Hymns and spiritual Songs von Edw. Erivet 1755. 12. Die Three hundred Hymns, von Th. Spooner, 1760. Die Hymns von Th. Wesley, 1768. 12. 2 B. Von Th. Gibbons, 1769. 1784. 12. 2 Th. Die Hymns in Prose for children, 1782. 12. u. d. m. —

Hymnen in deutscher Sprache: In Opizens Gedichten findet sich ein Lobgesang auf die Geburt Christi. — Lw. v. Kleist (Zwey f. Gedichte führen die Aufschrift Hymnen.) — M. Wieland (Seine beyden Oden, auf die Geburt und die Auferstehung Christi, in f. Poet. Schriften, Zür. 1762. 8. Th. 2. S. 285 können hieher gerechnet werden. Ebenb. Th. 3. S. 73 findet sich eine Hymne auf die Gottheit.) — W. S. W. Hymnen und Oden, Bresl. 1773. 8. — Ungen. (R. Jdr. Kretschmann, Hymnen, Leipz. 1774. 8.) — In den Gedichten der Grafen zu Stollberg, Leipz. 1779. 8. findet sich, S. 255 eine Hymne an die Sonne, und S. 267. eine Hymne an die Erde. — Christn. Jr. Dan. Schubarth (Hymnus auf Friedrich den 2ten) — G.

N. Fischer (Friedrich, Schutz der Freiheit, Berl. 1788. 8. Hymnus an die Wahrheit, im 1ten St des Berl. Journ. für Aufklärung.) — Auch lassen sich allerdings noch viele der geistlichen Oden von Uß, Kramer, Klopstock, Lavater, Bürde, u. a. m. hieher zählen, wovon die wichtigsten in dem heiligen Gesänge der Deutschen, Zür. 1782. 8. 2 B. gesammelt sind. —

Zu diesen Gedichten gehören ferner ein Theil der auf uns gekommenen lyrischen Gedichte der Hebräer, vorzüglich die mehresten der Psalmen, die denn auch in alle neuere Sprachen übersezt worden sind, als in das Italienische, zuerst, Ven. 1476. f. zuletzt, von Greg. Redi, Flor. 1734. 8. 2 B. und überhaupt zehnmal. Bey der von Girol. Alf. Giusfianone, Ven. 1728. fol. findet sich die berühmte Composition des Bened. Marcello von 50 derselben, die unter dem Titel: Ekstro poetico-armonico . . . Ven. 1724-1727. f. 8 Th. erschien. — Ob, und wenn die von Fav. Martei, angekündigte erschienen ist, weiß ich nicht: Dissertaz. prelim. alla Traduzione de Salmi gab er Neap. 1780. 8. in 3 Bänden heraus. — In das Spanische: von dem Sr. Rebolledo, unter dem Titel, Rimas sacras, Anv. 1661. 4. — In das Französische: So viel ich weiß, nur dreyemahl, zuerst von Cl. Marot (1536-1543. die, in ihrer Zeit, wie man aus dem Bayle sieht, eine sonderbare Wirkung machten) zuletzt von Garzin, Amsterd. 1764. 8. — In das Englische: Die älteste derselben ist von Sternhold und Hopkins, schon unter der Regierung Eduard des sechsten; hierauf von Brady und Tate ums J. 1710. Von Blackmore ums J. 1721. Von J. Watts, von Whealland und Stephen, u. a. m. 1754. 12. Von Th. Craddock 1754. 8. Von G. Fenwick 1759. 8. Von Will. Green, 1763. 8. Von E. Smart 1763. 4. Von J. Merrick 1765. 4. u. a. m. Die letzte wird für die beste gehalten. In das Deutsche, außer den Uebersetzungen mit dem alten Testament, einzeln, so viel ich weiß,

weiß, zwanzig Mahl, jedoch nicht immer vollständig; zuerst von Amb. Lobwasser († 1585) aber nur aus dem Franz. des Marot; zuletzt von J. Sobel, Augsb. 1790. 8. Die merkwürdigsten darunter sind, von Joh. Andreas Cramer, Leipz. 1763-1766. 8. 4 Th. Von J. C. Lavater, Auserlesene Psalmen, Zür. 1765-1768. 8. 2 Th. Von Moses Mendelssohn, Berl. 1783. 8. — Davids Kriegsgefänge hat Fr. Th. von Schönfeld, Wien 1788. 8. einzeln herausgegeben. — Als Erläuterungsschriften gehören zu denselben: die 24te-29te Vorles. des Luth. S. 499 der Gött. Ausg. — Character Davidis ad regulas Poet. lyr. examin. a I. A. Starkio, im 2ten B. s. Commentat. Regiom. 1769. 8. — Die 4te der Vorles. des Hugh Blair, Bd. 2. S. 385 der Quartausg. — S. auch Herders Schrift vom Geist der Ebräischen Poesie, Dessau 1782-1783. 8. 2 B. — und die, bey dem Art. Musik angeführten Schriftsteller, von der Musik der Ebräer. —

Die eigentlichen, bloß zur Erbauung abweichenden geistlichen Lieder verdienen, in so fern eine Stelle hier, als wenigstens von Deutschen Dichtern deren, in neuern Zeiten, zum Theil sehr gute abgefaßt worden sind, von Christn. Fürchteg. Gellert († 1769. Geistliche Oden und Lieder, L. 1757. 8.) — Fdr. Willh. Klopstock (Geistl. Lieder, Kopp. 1758-1759. 8. 2 Th.) — Konr. Arn. Schmid (Lieder auf die Geburt des Erlösers, Lüneb. 1760. 8.) — Fdr. Karl Moser (Geistl. Ged. Psalmen und Lieder, Gtst. 1763. 8.) — B. Fdr. Neander (Geistl. Lieder, Riga 1766. 8. Zweyte Samml. ebend. 1773. 8.) — Joh. Ad. Schlegel (Samml. geistl. Gesänge, Leipz. 1763-1772. 8. Drey Samml.) — Joh. Andr. Cramer (Evangel. Nachahm. der Psalmen und andre geistl. Lieder, Kopp. 1769. 8. Neue geistl. Oden und Lieder, Kopp. 1776. 8. und in dessen Gedichten, Leipz. 1782 v. s. 8. 3 Th.) — Joh. Casp. Lavater (Fünzig geistl.

Lieder, Zür. 1771. 8. Christl. Lieder, 1tes Hundert, ebend. 1776. 8. Zweytes Hundert 1780. 8. Catechismuslieder, ebend. 1780. 8. Lieder für Leidende, Ldb. 1787. 8.) — Geo. Fdr. Ludw. Müller (Geistl. Lieder und Lobgesänge, Mannh. 1771. 8.) — Lud. Aug. Unger. (Zehn geistl. Gesänge, Leipz. 1773. 8.) — Joh. Lud. Huber (Versuche mit Gott zu reden, Ldb. 1775. 8.) — C. T. Kosche (Religionäg. Leipz. 1787. 8.) — S. Gotcl. Bürde (Geistliche Poesien, Bresl. 1787. 8. worunter sich auch eigentliche Hymnen befinden.) — Joh. Fdr. Schink (Vernünftige Christl. Gedichte, Berl. 1788. 8.) — Mich. Weber (Neue geistl. Lieder, L. 1788. 8.) — u. v. a. m. Auch finden sich deren noch in den Ged. von Loewen, Krongel, Wz, u. a. m. — Von den ältern geistlichen Liederdichtern geben Nachrichten: Gottfr. Ludovici Sched. sac. de Hymnis et Hymnop. Henneberg. Schleus. 1703. 8. — Gottfr. Sculteti Hymnop. Silesior. Witt. 1711. 8. — Joh. Casp. Wegels Hymnopoeographia, oder histor. Lebensbeschr. der berühmtesten Liederdichter, Herrnst. 1718-1728. 8. 4 Th. Ebendesselben Anal. Hymn. d. i. Merkwürdige Nachl. zur Lieberhistorie, Gött. 1752. 8. — Ioa. A. Götzii Orat. de Hymnis et Hymnop. Lubeciens. Lub. 1721. 8. — Gotcl. Klugens Histor. Lebensbeschr. derjenigen Liederdichter, deren Leben noch nie, oder kurz beschr. worden, Bresl. 1751-1755. 8. 3 Th. — Histor. Nachr. von den Dichtern der Lieder des Halberstädtischen Gesangbuches von L. E. R. Quedel. (v. J.) 8. — Nachr. von den Liederdichtern des Augsbургischen Gesangbuches, von Otto Fdr. Hörner, Augsb. 1770. 8. — Und eine allgemeine Critik dieser Dichtart hat Benj. Fdr. Schmieder, unter dem Titel: Hymnologie, oder über Tugenden und Fehler der verschiedenen Arten geistlicher Lieder, Halle 1789. 8. herausgegeben. —

Hyperbel.

(Redende Künste.)

Eine rhetorische Figur, die man die Vergrößerung nennen könnte, weil sie das, was man ausdrücken will, über die eigentliche Wahrheit vergrößert.

Der Gebrauch der Hyperbel ist jedem Affekt natürlich. Die Furcht vergrößert das Uebel, wie die Freude das Gute, und die Liebe macht eine mäßige Schönheit zu himmlischem Reiz. Die hyperbolische Sprache, oder die, da solche Vergrößerungen häufig vorkommen, dienet zur natürlichen Bezeichnung der Affekte und der lebhaften Charaktere. Also ist in Reden und Gedichten, die voll Affekt sind, die Hyperbel ganz natürlich, und thut, wenn sie in wichtigen Materien gebraucht wird, große Wirkung auf das Gemüthe. Wer kann ohne Schauer folgende Hyperbel lesen?

Quis non latino sanguine pinguior

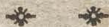
Campus sepulchris impia proelia
Testatur, auditumque Medis

Hesperiae sonitum ruinae *)?

Es ist kaum eine dem Affekt unterworfenere Art der Rede oder des Gedichts, darin die Hyperbel nicht statt habe. Sie reizt die Aufmerksamkeit, durch das Neue, Große und Unge-

wöhnliche; sie setzt in Affekt, weil sie aus dem Affekt entsteht. Sie kann aber auch zu Verstärkung des Lächerlichen dienen, weil sie lächerlich wird; wenn sie bey geringen Gegenständen gebraucht wird.

Aber die Menge der Hyperbeln, die man hinter einander gebraucht, kann die Rede ganz frostig machen. Sie sind eine Würze, die mit sparsamer Hand einzustreuen ist. Eigentlich thun sie ihre Wirkung nur als denn, wenn die Wärme der Empfindung sie gleichsam erpreßt: sie müssen aus dem Herzen und nicht aus dem Verstande kommen; sobald man etwas gesuchtes dabey merkt, werden sie widerig. Diese schlimme Eigenschaft bekommen sie, wenn sie bey unwichtigen Gegenständen gebraucht werden. Es geht aber einigen Hyperbeln, so wie einigen Metaphern: durch den allgemeinen Gebrauch verlieren sie ihre Eigenschaft und sinken in die Ordnung des gemeinen Ausdrucks herab.



Einige ganz gute Bemerkungen über den Gebrauch dieser Figur finden sich in der 28ten Vorlesung des Priestley über Redekunst und Kritik S. 254 der deutschen Uebersetzung. — In Beattie's philosophischen Versuchen, B. 1. S. 368. der deutschen Uebersetzung. — In Blair's Lect. B. 1. XVI. S. 318.

*) Hor. Od. II. 1.



J.

J a m b u s.

(Dichtkunst.)

Ist ein zweysylbiger Fuß, dessen erste Sylbe kurz, die andre lang ist, wie in den Wörtern gesagt, gethan. Verse, die aus solchen Füßen bestehen, werden jambische Verse genannt, und diesen Namen behalten sie, wenn gleich in einigen Versen etwa ein Fuß anders ist. Die deutsche Sprache besitzt einen großen Reichthum an zweysylbigen Wörtern, die reine Jamben sind; zugleich hat sie viel Wörter, die sich mit kurzen Sylben endigen, und viel die mit langen anfangen. Daher kommt es, daß die jambischen und trochäischen Versarten die gewöhnlichsten in der deutschen Dichtkunst sind.

Man sollte denken, daß ein Gedicht, in dem man fast durchgehends nichts als Jamben höret, ungemein monotonisch seyn müßte: gleichwol haben wir lange Gedichte in dieser Versart, in denen der Ton oder Fall des Verses nicht langweilig wird. Man hat verschiedene Mittel solchen Versen das Monotonische zu benehmen. Man kann ihnen eine Verschiedenheit der Länge, oder der Anzahl von Füßen geben, wie in folgender Strophe:

So jemand spricht: ich liebe Gott,
Und haßt doch seine Brüder;
Der treibt mit Gottes Wahrheit Spott
Und reißt sie ganz darnieder.
Gott ist die Lieb' und will, daß ich
Den Nächsten liebe gleich als mich.

Die vier ersten Verse sind wechselseitig vier- und dreysüßig, und dem dreysüßigen ist eine kurze Sylbe jam

Ende angehängt; auf diese vier Verse folgen wieder zwey gleiche viersüßige. Wenn man nun bedenkt, daß der jambische Vers eine Länge von einem bis auf sechs Füße haben, und daß er entweder ganz aus Jamben bestehen, oder am Ende eine angelegte kurze Sylbe haben könnte: so begreift man leicht, daß eine große Mannigfaltigkeit von jambischen Versarten für die lyrische Dichtkunst könne erdacht werden. Für epische und dramatische Gedichte hält es schon schwerer bloß jambische Verse zu brauchen ohne langweilig zu werden. Die Monotonie unsers alexandrinischen Verses hat unsre neuen Dichter vermocht zum epischen Gedicht den Hexameter zu brauchen. Für das Drama hat man einen fünfsüßigen jambischen Vers versucht, dem man sowol die Fesseln des Reims, als den Abschnitt genommen hat. Dadurch nähert sich das Sylbemaß der ungebundenen Sprache; aber es verliert zugleich auch den abgemessenen Abfall fast gänzlich, wo der Dichter nicht außerordentliche Sorgfalt anwendet, schön periodisch zu schreiben. Ein Dichter, der sich einbildete, durch den freyen fünfsüßigen jambischen Vers die Arbeit des melodischen Ausdrucks zu erleichtern, wird sich gewiß betrogen finden. Inzwischen ist nicht zu leugnen, daß der freye jambische Vers sich zum dramatischen Gedicht vorzüglich schicke. Wir sehen, daß er fast jeden Ton annehmen, bald ernsthaft und feyerlich, bald leicht und zärtlich einhergehen kann. Darum haben auch die Alten ihre dramatischen

Stücke

Stilke fast durchgehends in Lamben geschrieben.

I d e a l.

(Schöne Künste.)

Durch dieses Wort drückt man überhaupt jedes Urbild eines Gegenstandes der Kunst aus, welches die Phantasie des Künstlers, in einiger Ähnlichkeit mit Gegenständen, die in der Natur vorhanden sind, gebildet hat, und wornach er arbeitet. „Jene Bildhauer und Mahler, sagt Cicero, hatten, als sie das Bild des Jupiters, oder der Minerva, verfertigten, niemand vor sich, dessen Gestalt sie nachzeichneten; sondern ihrem Gemüthe war ein Bild von ausnehmender Schönheit eingeprägt, welches sie mit unverwandten Blicken ansahen, und wornach sie arbeiteten“ *). Dergleichen Bilder, die der Künstler nur in seiner Phantasie sieht, sind das Ideal, wonach er seinen Gegenstand bildet, wenn er nicht etwa schon in der Natur einen antrifft, den er nachbilden könnte. Dieses geht nicht nur auf sichtbare Formen; auch der Dichter bildet Charaktere von Menschen und Engeln in seinem Gemüthe, und trägt sie von da in seine Gedichte herüber.

Man kann überhaupt von jedem Gegenstand der Kunst, der nicht nach einem in der Natur vorhandenen abgezeichnet worden, sondern sein Wesen und seine Gestalt von dem Genie des Künstlers bekommen hat, sagen, er sey nach einem Ideal gemacht. Jeder Mensch von irgend einigem Genie, der nicht als ein bloß leiden-

des Wesen, als ein tochter Spiegel, nur die Formen der Dinge, die er durch die Sinnen empfangen hat, unverändert behält, bildet sich Wesen und Formen nach der Analogie derer, die er in der Natur findet. Aber nur Menschen von großem Genie sind vermögend ideale Formen zu bilden, die an Vortrefflichkeit die in der Natur vorhandenen übertreffen. Diese sind das hohe Ideal, wodurch die Werke großer Künstler eine höhere Kraft bekommen, als die ist, die in natürlichen Gegenständen des Geschmacks und Gefühls lieget. Dieses ist das Ideal, dessen Ausdruck der Künstler vorzüglich muß zu erreichen suchen, wenn er seinem Beruf völlig Genüge leisten soll. Zwar hat er schon Verdienste, wenn er zu jedem Werk das, was sich zum Zweck schicket, in der Natur ausfindig macht und richtig abbildet; aber das höchste Verdienst erreicht er nur vermittelst der Schöpfungskraft, wodurch er das höhere Ideal hervorbringt.

Daß das menschliche Genie diese Kraft habe, kann nicht in Zweifel gezogen werden. Der Apollo im Helmbede ist gewiß so wenig nach der Natur gemacht, als Miltons Engel oder Teufel. Die Möglichkeit der Erhöhung der Gegenstände erhellet nicht nur daraus, daß die Natur, wie ein großer Kenner anmerkt, in ihren Hervorbringungen vielen Zufällen unterworfen ist, da die Kunst frey wirkt *); sie entsteht fürnehmlich daher, daß die Natur bey keinem Geschöpfe nur auf einen einzigen Zweck arbeitet, welches der Künstler meistens thut. Das Ideal besteht nicht immer in Verbesserung der Natur, sondern auch in Vereinigung dessen, was zum Zweck gehört, und Weglassung dessen, was ihm entgegen wäre. Die Natur hat kei-

*) *Uti artifices vel in simulacris vel in picturis cum facerent Iovis formam, aut Minervae, non contemplabantur aliquem, a quo similitudinem ducerent; sed ipsorum in mente insidebat species pulchritudinis eximiae quaedam, quam incurrentes in eaque defixi, ad illius similitudinem artem et manum dirigebant.* Cicero in Orat.

*) Mengs Gedanken über die Schönheit S. 12.

nen Menschen gebildet, um ihn zum sichtbaren Bild der Majestät zu machen: aber diesen einzigen Zweck hatte Phidias, als er seinen Jupiter bildete. Wenn wir bey einem wirklich lebenden Menschen etwas von dem Charakter der Majestät antreffen, so finden wir noch viel andres bey ihm, das damit nicht übereinstimmt, weil die Natur es ihm in andern Absichten gegeben hat. Dieses andre konnte dem Phidias nicht dienen, darum hätte er nach einem Ideal arbeiten müssen, wenn er gleich das beste Original vor sich gehabt hätte. Es ist damit, wie mit andern Produkten der Natur. Da sie keine Gefäße von Gold oder Silber macht, wozu diese Metalle rein seyn müssen, so bringt sie auch kein reines Gold oder Silber hervor, sondern mit Gestein und Erde vermischt. Die Kunst, die Metalle reiniget, veredelt sie nicht; sondern scheidet nur die Theile, die zu ihrem Zweck nicht dienen, davon ab. Alsdenn sind sie nicht schlechterdings besser, sondern nur zu diesem besondern Zweck tauglicher. So ist der sarnessische Herkules ein vollkommenes Bild dessen, was er seyn soll: aber ein Mensch, gerade so gebildet, würde unvollkommner seyn, als jeder andre wohlgestaltete Mensch. Dieses ist der wahre Begriff, den man sich von einem Ideal machen muß.

Der Künstler, dem die Schilderung der in der Natur vorhandenen Gegenstände zu seinem Zweck hinlänglich ist, hat mit dem Ideal nichts zu thun. Wer sich vorgenommen hat, einzelner Menschen ihre Tugenden oder Laster zu schildern; wer die strengen Sitten des Cato, die patriotische Tugend des Cicero, in einem Drama zeigen will, der muß sich genau an die Natur halten. Wo aber nicht Personen, sondern Tugenden, wo gute oder böse Eigenschaften selbst, zu schildern sind, da muß

man das Ideal suchen. Dieses thut der Bildhauer und Maler, der nicht die schöne Phryne, noch die schöne Helena, sondern die weibliche Schönheit, ohne Beymischung dessen, was der persönliche Charakter darin besonders bestimmt, in einem Bilde darstellen will. Ueberhaupt dienet das Ideal, um abgezogene Begriffe in ihrer höchsten Richtigkeit sinnlich zu bilden. Darum ist auch nicht jedes Geschöpf der Phantasie, nicht jedes Bild, das, wie die Helena des Zeugis*), aus einzelnen Theilen anderer zusammengesetzt ist, gleich ein Ideal zu nennen. Was diesen Namen verdienen soll, muß auf das beste den Begriff seiner Art, oder Gattung, ohne Beymischung des Einzelnen ausdrücken. Darum schift es sich in den zeichnenden Künsten vornehmlich zu den Statuen**) und zu den Gemälden, die wir Bilder nennen†); weil es dabey nicht darum zu thun ist, wie die abgebildeten Personen ausgesehen haben, sondern zu empfinden, was für einen Charakter sie gehabt haben.

Das Ideal ist allemal das Werk des Genies, und oft die Frucht eines glücklichen Augenblicks, da die durch Begeisterung erhöhten Seelenkräfte plötzlich sich zur Bildung desselben vereinigen. So schuf Euphranor, nachdem er lange dem Begriff der höchsten Majestät nachgedacht hatte, das erhabene Bild Jupiters, in dem Augenblick, da ihm Homer ein paar Züge dazu gab††); und so wird vielleicht einmal ein künftiger Künstler das Ideal zu einer so genannten Madone dolorosa finden, wenn er in dem rechten Zeitpunkt der Begeisterung auf folgende Stelle im Mesias kommen wird:

— Denn

*) G. Cic. de Invent. L. II.

**) G. Statue.

†) G. Historie.

††) G. Erfindung, II Th. S. 89.

— Denn die Mutter des Unerschaßnen zeigt, wiewol der Schmerz sie verhält, in ihren Gehehrden

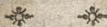
Eine Höheit, von Engeln (weil die sie am meisten verstanden)

Selbst bewundert *).

Es ist zu vermuthen, daß nur die besten Köpfe, nachdem sie alle Seelenkräfte lang anhaltend, auf die vollkommene Bildung einer einzigen Idee, vereinigt haben, in einem hellern Augenblicke die Schöpfung des Ideals vollenden.

Man kann die Künstler in Absicht auf das Genie in drey Classen eintheilen. Die erste, oder unterste, Classe enthält die, welche sich genau an die Natur halten, und die Gegenstände, die sie nöthig haben, ohne Wahl des Bessern, nehmen, wie sie sich darbieten. In der Mahleren gehören die meisten Holländischen, so wie auch die meisten Brabandischen, und die alten deutschen Mahler hieher. In der zweyten Classe stehen die, welche zwar sich auch an die Natur halten, aber in derselben mit Ueberlegung und Geschmak das Beste wählen; wie die Mahler der römischen und der bolognesischen Schule gethan haben. Zur dritten und höchsten Classe gehören die, denen die Natur nicht mehr Genüge leistet; die deswegen ihr Genie anstrengen, in den Gegenständen der Natur das, was zu ihrem Zweck nicht dienet, wegzulassen, das, was ihnen dienet, allein herauszufuchen, und aus diesen Elementen durch die schöpferische Kraft ihres Genies eigene idealische Formen zu bilden: dieses thaten die besten Künstler des Alterthums. Mengs urtheilet **) daß Niemand von den Neuern auf dem Weg der Vollkommenheit der Alten Griechen gegangen sey. Es würde vermegen seyn, einem solchen Meister der Kunst geradezu zu widersprechen; aber daß Raphael, Hannibal

Carracci und einige andre, wenigstens in einigen Arbeiten, das höchste Ideal gesucht haben, kann kaum geleugnet werden; also will Mengs vermuthlich bloß sagen, daß keiner der Neuern die hohe Vollkommenheit der Griechen erreicht habe; und hierin wird ihm wol niemand widersprechen.



Da in dem Artikel selbst nicht untersucht worden ist, ob, und in wie ferne die Poesie ein Ideal, z. B. ideale Charactere, zuläßt? worin dieses bestehet? ob es von ganz gleicher Art mit dem Ideal des bildenden Artisten ist, und seyn kann? u. d. m. und diese Dinge, so viel ich weiß, noch nirgends völlig auf das Reine gebracht sind: so lassen sich zu diesem Artikel schwerlich befriedigende Nachweisungen geben. — Was das Erste betrifft: so gehört das, was die Franzosen die schöne Natur, oder Verschönerung der Natur, nennen, allenfalls hierher, welches aber, ob Hr. Sulzer es gleich in dem vorstehenden Artikel annimmt, und natürlich findet, doch an andern Stellen seines Werkes ausdrücklich von ihm verworfen worden ist. Man sehe indeß hierüber den Ramlerischen Vatteur, B. 1. S. 73. und den Schlegelschen B. 1. S. 101. — Des Racine Reflex. sur la Poesie, im 3ten B. seiner Werke, Kap. 6. Art. 1. S. 254. Par. 1747, 12. — Das 9te Kap. des 1ten B. S. 343 der Art. poet. des Marmontel. — Ueber die idealen oder vollkommenen Charactere, s. die Character. des Shaftesbury, B. 3. Misc. V. Kap. 1. S. 177. Ausg. von 1749. 18. vergl. mit dem 1ten Th. der Literaturbriefe S. 115. mit der Abhandlung des Hrn. Garve über das Interessante (Abhandl. Leipz. 1779. 8. S. 370) und den Verf. über den Roman S. 42 u. f. — Auch finden sich in dem Werke des Helvetius, De l'Esprit, Disc. IV. Ch. 15. B. 3. S. 217. (Ausg. von 1758.) vortrefliche Bemerkungen über die Bildung dichterischer Charactere. — —

*) Mesias VII. Gesang.

**) In dem angezogenen Werk S. 15.

Ueber das Ideal in den bildenden Künsten: Disc. ... sur le beau Ideal des Peintres, Sculpteurs et Poetes par Mr. L. H. Ten Kate, vor dem 3ten B. der französischen Ausgabe der Werke des englischen Malers Richardson. Amst. 1728. 8. enal. Lond. 1769. 8. — In den Werken des Mengs (B. 1. S. 156. 171. 182) wird von dem Ideal in den Arbeiten des Rafael, Correggio und Titian gehandelt; wo aber dem erstern idealische Formen in so fern mit Unrecht abgesprochen werden, als er wenigstens deren bilden wollen, wie es unter andern aus eben dem Briefe an den Gr. Bald. Caviglione (Raccolta di Lettere sulla pittura, B. 1. S. 84. Rom 1757. 4) erhellt, den Gr. Mengs S. 138 sehr verstimmt anführt, daß seine, im Karnesischen Pallaste, Fresko gemahlte, und von Marc Antonio gestochene, Galatea ein Ideal ist, oder doch seyn sollte. — Hagedorn in der 6ten und 7ten Berr. des 1ten Buches seiner Betrachtungen von der Antike und schönen Natur; von den Gränzen der Nachahmung. — Im Drestio handelt das 3te Kap. Th. 1. S. 22. von der Idee, oder dem Ideal; aber blos historisch. — Von der zu genauen Nachahmung der Natur, Jos. Reynolds, in dem 3ten seiner Seven Disc. Lond. 1778. 8. S. 67. u. f. deutsch, in der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. B. 16. S. 1. — In dem 6ten Hefte der Miscellaneen artistischen Inhaltes von Hrn. Meusel, findet sich eine Abhandlung über das Ideal. — Und einige historische Bemerkungen in Lessings Collect. Artik. Ideal. —

Idiotismen.

(Redende Künste.)

Wiewol dieses Wort aus der griechischen Sprache zuerst in die lateinische und hernach auch in die neuern critischen Sprachen übergegangen ist, hat es doch seine Bedeutung ganz geändert. Die lateinischen Grammatiker, die dieses Wort von dem Wort *Idiota* (welches einen ganz gemeinen

Menschen bedeutet) abaeleitet hatten, nannten einen mit guter Ueberlegung gewählten, niedrigen, recht einfältigen und naiven Ausdruck, einen Idiotismus. Ist aber bedeutet es das, was die Griechen und Römer durch das Wort *Idioma* ausdrückten: eine Redensart, einen Ausdruck, oder eine Wendung, die einer Sprache so eigen ist, daß es nicht möglich ist, in einer andern Sprache auf eine ähnliche Weise dasselbe zu sagen. Doch kann man die Bedeutung des Wortes auch noch auf das ausdehnen, was die Sprache einzelner Menschen charakteristisches hat: das persönlich eigenthümliche in der Sprache gewisser Dichter und Redner. Es giebt demnach nationale und persönliche Idiotismen. Beispiele der erstern hat man an vielen Sprüchwörtern und Metaphern, die sich schlechterdings nicht übersetzen lassen. Wenn der gemeine Mann in Deutschland sagt: von Ort zu Ende, so kann man zwar den Sinn dieses Ausdrucks in jeder Sprache geben, aber nicht mit dem Eigenthümlichen desselben. Wenn ein Italiäner sagt: Dall' un' all' altr' Aurora, so kann man zwar in jeder Sprache den Sinn dieser Worte angeben, aber nicht in jeder auf die Art, daß nur ein Substantivum, wie im Italienischen gebraucht werde.

Die eigenthümlichen wahren Idiotismen sind blos grammatisch, und das Idiomatiche liegt nicht in den Gedanken, oder in den Bildern. Denn eine Metapher, die wir nur darum nicht übersetzen können, weil wir das Bild, worauf sie sich gründet, nicht kennen, ist so wenig ein Idiotismus, als ein griechisches Wort, dessen Bedeutung wir nicht mehr wissen. Darum muß man Ausdrücke, die ihren Grund in einem Bilde, Gebrauche, oder in einer Vorstellung haben, deswegen noch nicht für Idiotismen halten, weil sie in gewissen

gewissen Sprachen so häufig vorkommen, daß man sich des Grundes, worauf sie beruhen, kaum mehr bewußt ist. Bey solchen Ausdrücken, sie seyen in der römischen; griechischen, oder in einer morgenländischen Sprache, kommt es darauf an, ob das Bild uns bekannt sey, und, wenn dieses ist, ob es bey uns auf der Stelle, da es vorkommt, seine Wirkung thue.

Wenn demnach einige Kunststrich, ter uns die Erinnerung geben, daß man dem morgenländischen Ausdruck in einer gewissen Entfernung folgen müsse, so sagen sie uns entweder so unbestimmtes, daß die Erinnerung völlig unnütze wird. Wollen sie sagen, daß man Personen aus unsern Zeiten, die in unserm Clima, bey unsern Gebräuchen und zu unsern Denkungsart erzogen sind, keine orientalische Bilder und Ausdrücke in den Mund legen soll: (ein gegründetes Verbot;) so haben sie sich unrichtig ausgedrückt. Wollen sie aber verbieten, daß man morgenländische Personen in orientalischen Redensarten soll sprechen lassen: so verwerfen sie etwas, das charakteristisch und gut ist. Man braucht überhaupt nicht zu verbieten, fremde Idiotismen in unsre Sprache einzuführen; denn wahre Idiotismen lassen sich nicht in andre Sprachen versetzen. Es scheint zwar, daß man fremde Idiotismen in seine Sprache aufnehmen könne: im Grund aber ist es nur ein Schein; weil kein Mensch sie versteht, als in so fern er sie wieder in die fremde Sprache, daraus sie genommen sind, übersetzt. Darum hat die Barbarey, fremde Idiotismen zu gebrauchen, nur da statt, wo zwey Sprachen gleich bekannt und geläufig sind; wo die redenden Personen in der einen denken, und in der andern sprechen. So höret man bisweilen in Berlin den Ausdruck: er hat sich gut genommen,

Zweyter Theil.

ber den französischen Idiotismus, il s'est bien pris, ausdrückt. Aber der deutsche Ausdruck ist für den, der nicht französisch kann, vollkommen unverständlich. Indessen kann die Tyranney der Gewohnheit bisweilen gewisse fremde Idiotismen allmählig verständlich und brauchbar machen. So hat die deutsche Sprache unzählige Idiotismen der lateinischen Sprache dadurch bekommen, daß man gewisse Wörter, die in der lateinischen Sprache aus einer Präposition und einem andern Wort zusammengesetzt worden, auf eine ähnliche Weise zusammengesetzt hat, wie z. E. Anfangen, von incipere, Vorwurf (anstatt Gegenstand) von obiectum. Ursprünglich waren diese Idiotismen eben so unverständlich und barbarisch, als wenn man das deutsche Wort Vormauer (Schuß) durch Antemurus, oder Mannheit durch Virtus übersetzen wollte. Man sieht wol, daß diese Wörter durch die Mönche, denen die lateinische Sprache geläufiger als die deutsche war, wenn sie deutsch schreiben mußten, eingeführt worden sind. Wäre die lateinische Sprache nicht so durchgehends in Deutschland bekannt worden, so würden auch solche Wörter unverständlich geblieben seyn.

Man kann sagen, daß der Dichter oder Redner, welcher die Idiotismen seiner Sprache am glücklichsten zu brauchen weiß, seinen Ausdruck dadurch ausnehmend belebt und natürlich macht. Am allernothwendigsten wird dieses dem comischen Dichter, der sowol das nationale, als das persönliche Idiomatiche durchaus zu treffen sich befeßigen muß. Denn dadurch kann er den Zuhörer am meisten täuschen, und ihn glauben machen, daß er die Natur selbst vor sich sehe. Man kann dem comischen Dichter nie genug empfehlen, daß er gewissen Personen keine Wörter in den Mund lege, die

U u

würd

wirkliche Idiotismen einer ganz andern Gattung von Menschen sind. So ist es höchst unnatürlich, wenn man Menschen, die nach ihrem Stand und nach ihrer Lebensart bloß sinnliche Begriffe haben können, philosophischen, oder aus der Sprache einer verfeinerten Lebensart entlehnte Ausdrücke in den Mund legt: wie wenn man einen Helden aus den trojanischen Zeiten das Wort Tugend, in dem Verstand, in welchem es unsre Moralisten nehmen, wollte brauchen lassen. Man hat um so viel mehr Ursache, den Dichtern, die für die Schaubühne arbeiten, die genaueste Beobachtung des Ausdrucks und der Sprache, die jeder Classe der Menschen einigermaßen idiomatisch ist, zu empfehlen, da auch die besten Dichter hierin vielfältig fehlen. Man wird in den gelobtesten französischen Trauerspielen die Helden des Alterthums oft die Sprache eines französischen Hofmannes reden hören; und auf unserer deutschen Schaubühne höret man nur gar zu oft vornehmere und gemeinere Personen eine Sprache reden, die von der Sprache des Umganges der geringern, oder vornehmern Welt, völlig verschieden, und die eigentlich die Sprache der Schriftsteller ist.



Von den Idiotismen, und dem Werthe derselben wird in dem Fragment über die neuere deutsche Litteratur, 1te Samml. Alga 1767. 8. S. 44. gehandelt.

J l i a s.

Ein Heldengedicht, darin Homer die fatalen Folgen der Entzwehung zwischen Agamemnon und Achilles, bey der Belagerung der Stadt Troja, besingt. Die Personen des Gedichtes fallen also in ein sehr entferntes Weltalter, und der Dichter selbst

ist uns nicht merklich näher. Er erzählt Begebenheiten, schildert Menschen und Sachen, die uns in mancherley Absichten ganz fremd sind. Man wird dadurch mit Sitten, Künsten, Wissenschaften, Politik und Staaten betannt, die sich von den unsrigen sehr entfernen. Das Gedicht enthält eine bewunderungswürdige Menge und Verschiedenheit von Begebenheiten, von kriegerischen und politischen Thaten, und macht uns mit sehr viel Menschen von merkwürdigen Charaktern genau bekannt. Wir lernen fast alle Haupter der so zahlreichen griechischen Stämme und kleiner Völkerschaften, jeden nach seinem eigenthümlichen Charakter, kennen. Die Begebenheiten fließen in einer sehr genauen Verknüpfung auseinander, und sind mit der größten Geschicklichkeit angebracht, diese in das vollste Licht zu setzen. Die Charaktere sind gleichsam der Reihe nach geordnet, und eigene Theile des Gedichtes scheinen gewidmet, gewisse besondere Stile in jedem auszuarbeiten.

Die meisten Personen dieses Gedichtes sind von hohem Muth, ungestümen Neigungen, voll von Rational- oder Familienstolz, und sind in der gewaltthätigen Unternehmung, ein mächtiges Volk auszurotten, zusammen verbunden. Alles was Kühnheit, Rache, Eigensinn, kriegerische Ruhmbegehrde in Menschen, die von keinem Zwang wissen, hervorbringen kann, erscheint in diesem wunderbaren Gedicht in seiner eigentlichsten Gestalt, mit den natürlichsten Farben, und durch die kräftigste Zeichnung ausgedrückt.

Ihre Religion und ihre Sitten zeugen von der Einfalt der rohen Natur und von unüberlegten, oder noch nicht verfeinerten, Empfindungen einer noch halb wilden Nation. Eben so einfältig, wild und unabgemessen ist auch das Genie des Dichters,

ters, der von seiner Materie ganz angefüllt sich hinreißen läßt und selten Zeit nimmt sich umzusehen, oder seine Schritte abzumessen. Unbekümmert ob ihm jemand zuhöre, und was andre dabei fühlen können, singt er mit voller Stimme, was er fühlt. Man stellt sich immer dabei vor, daß er alles, was er erzählt, ist wirklich vor seinen Augen entstehen sehe, und allemal mit dem richtigsten Ausdruck beschreibe. Er sieht aber alles, als ein Mensch, dem von den Sitten, der Gemüthsart der Personen, von den Künsten, und von den Ländern seiner Zeit nichts unbekannt ist.

Der erste Held der Ilias, auf dessen Charakter sich alles gründet, ist Achilles, ein höchst ungestümer, zorniger, trotziger und äußerst eigensinniger Jüngling. Er stoßt alles vor sich her zu Boden, und je größer der Tumult wird, desto mehr glänzt er. So groß dieser im kriegerischen Muth ist, so groß ist Ulysses in Politik und Verschlagenheit, und Nestor in gesetzter Weisheit eines, durch mancherley Erfahrungen klugen Alters. Neben diesen sehen wir eine ganze Schaar andrer Helden, deren jeder der Anführer eines besondern Stammes ist, und der seine, ihm völlig eigene Art zu denken und zu handeln hat. Wir lernen nicht nur alle diese Helden, sondern auch die Völker, die sie anführen, die Länder, aus denen sie herkommen, vieles von ihren besondern Sitten und Gebräuchen kennen. Alle haben sich vereinigt, einen mächtigen Staat zu zerstören, den selbst viele Götter aus allen Kräften unterstützen, dem mehrere Nationen zu Hülfe kommen, dessen Haupt ein ehrwürdiger Greis ist, für welchen eine Schaar Helden, die seine Söhne sind, ihr Leben mit Freuden wagen. Alles, was im Himmel und auf Erden an Macht, an kriegerischem Muth und an politischer Ver-

schlagenheit, groß ist, kommt hier bald als Angreifer, bald als Vertheidiger, dem Leser so vors Gesicht, daß er alles mit Augen zu sehen und mit Ohren zu hören glaubt.

Das menschliche Genie hat nichts hervorgebracht, das diesem Werk an Mannigfaltigkeit der Erfindung und an Lebhaftigkeit der Abbildung gleich komme, und im Ganzen genommen wird die Ilias vermuthlich das erste Werk des poetischen Genies bleiben. Denn wenn auch ein zweyter, oder größerer Homer aufstehen sollte, so würde es ihm, allem Ansehn nach, an einem Stoffe fehlen, der ihm Gelegenheit gäbe, so viel berühmte Helden und Häupter so vieler wirklich merkwürdiger und mit so völliger innerer Freiheit handelnder Völker, auf den Schauplatz treten zu lassen.



Uebersetzt in das Italienische ist die Iliade, von Paol. Dadesa, Pad. 1564. 4. in reimfr. Verse, aber nur 5 Bücher; von Franc. Meviano, Cor. 1572. 4. in reimfr. Verse, aber nur 5 Bücher; von Bern. Leo da Piperno, Rom. 1573. 12. in Octaven, aber nur 12 Bücher; von Giord. Debaldi, Roncigl. 1620. 12. in Octaven völlig; von Seb. Malpietro, Ven. 1642. 4. in Prosa, völlig; von Franc. Verlez, Pal. (1661) 12. in reimfr. Versen und völlig; von Bern. Bugliazini, Luc. 1703. 12. in Octaven, und völlig; von Mar. Salvini, Fl. 1723. 8. eben so; von Gio. del Turco, Fir. 1767. 4. in Octaven; aber nur vier Gesänge, von Giuf. Vezzoli, Rom 1769-1770. 8. 2 B. in Octav.; von Ridolfi, Ven. 1776. 8. 2 B. in reimfr. Versen; von Giac. Ceruti, Cor. 1786. 4. 2 B. eben so; von Cesariotti, Pad. 1786. u. f. 8. 3 B. eben so. Travestirt, aber nur die ersten 6 Bücher, unter dem Titel, Iliade jocosa, von Fr. Lorebano, Ven. 1653. 12. 1696. 12. und die sieben ersten Bücher, in Neapolitanischem Dialect, von Nic. Capassi, in f. Poesie varie, Nap. 1761. 4. — In

das Spanische: von Gouss. Verest, Antw. 1550. 8. 1562. 8. — In das Französische: von Jaeg. Miller, um J. 1430. (S. die Mem. de l'Acad. des Inscrip. B. XVII. S. 761. der Quart. ausg. wo über die Zeit, wenn Homer in Frankreich bekannt geworden, sich allerhand Nachrichten finden) Von Joh. Campron 1530. 4. nur aus dem Lateinischen, und in Prose; von Hugh Salel und Amad. Jamon; P. 1580. 12. in Verse (die aber, einzeln, schon 1545-1574. gedruckt waren) Von Sal. Certon 1615. 8. 2 B. in Verse, nebst den übrigen Werken des Homer; von Du Souhait, 1614. 12. 4 B. in Prose; von Valterie, Par. 1681. 12. 2 B. v. Mde. Dacier, nebst der Odyssee, 1711-1716. 12. 6 B. Leyde 1771. 12. 5 Bde. in Prosa; von Hudard de la Motte 1714. 12. und im 2ten Bde. f. W. Par. 1754. 12. in Verse, aber verkürzt, oder vielmehr verstümmelt; von Vitaube, 1764. 8. 1777. 8. Verb. 1780. 8. 3 B. Mit der Odyssee, 1785. 8. 6 B. 1789. 18. 12 Bde. in Prosa; von Rochefort, 1766-1770. 8. 4 Th. 1772. 8. 3 B. 1783. 4. in Verse, nebst einem Disc. für Homère und einem Examen de la Philosophie d'Homère; von Le Brun, 1776. 8. 3 B. in Prosa; von Beaumantier 1781. 8. 2 B. 1785. 8. 2 B. in Versen; von Gin, 1782. 12. 2 B. mit dem Text zusammen, 1786. 4. u. 8. 8 B. in Prose; von Obremes, 1784. 8. 3 B. in Versen. Auch sind, in neuern Zeiten, noch einzelne Stücke, als die Scene zwischen Hector und Andromache, von Gruet und von Marville; zwischen Priamus und Achilles von Deigny und Maiziere, 1776. 12. Der Anfang der Il. von St. Ange 1776. 12. Der Anfang des 16ten Ges. von Villerte, Mory und J. M. in Versen herausgegeben worden. Travestirt hat Marivaux die La-mottische Iliade, 1716. 16. Woher, in der neuen Ausgabe von Fabric. Bibl. gr. Vol. I. S. 437. die Nachricht gezogen ist, daß Nicart le Romain (soll wohl Nicart le Romain, der bekannte Künstler, seyn) und J. J. Rousseau, der erste den ganzen Homer, der letzte die Iliade, über-

setzt habe, weiß ich nicht; nur daß jener die Kupfer zu der Dacier'schen Uebers. gemacht hat, ist mir bekannt. — In das Englische, von Arthur Hall, Lond. 1581. 4. aber nur die zehn ersten Bücher; von G. Chapman um J. 1600 in Versen; von J. Ogilby 1660. f. in schlechte Verse; von Th. Hobbes, 1675. 8. in einem prosaischen Skelet; von Ozel, Oldisworth und Broome, Lond. 1712. in Prose; von M. Pope, 1715 u. f. fol. Quart und Octav, 6 Bde. (deren Geschichte in Johnson's Lebensbeschr. des Vf. Lives, B. IV. S. 33. erzählt wird, und über welche sich vortheilhafte Bemerkungen in Woods Vers. über den Homer, im Home, u. a. m. finden) in Verse; von S. Langley, 1767. 4. in reimfr. Verse, aber so viel ich weiß nicht vollendet; wenigstens erschien damals nur das 1te Buch; von J. Macpherson, 1773. 4. 2 B. in Prose; von Will. Cowper, 1792. 4. mit der Odyssee, in reimfr. Verse. Travestirt, die beyden ersten Bücher, mit dem Titel: Homere à la Mode: A mock Poem . . . Oxford 1695. 8. Gänzlich von G. Bridges, unter dem Nahmen von Caustic Borebones, und dem Titel: Hom. Iliad adapted to the capacity of honest english roast-beef and pudding-eaters 1771-1764. 12. 2 Th. Auch gab Jos. Nic. Scott einen Essay towards a translation of Homer's works in blanc verse 1755. 4. und Will. Holwell Beauties of Homer's Iliad. 1775. 8. heraus. — In das Deutsche: Auffer einzeln Büchern, als das 1te und 2te von J. Ad. V. Ortes, Alt. 1752. 8. und die 6 ersten von Blohm, ebd. 1752. u. f. 8. beyde in Reimen, und einzeln Stücken von Bürger in der Alogischen Bibl. im Merkur. Museum u. f. w. von M. Spreng, Augsb. 1610. f. 1630. in Reimen; von einer Gesellschaft, nebst der Odyssee, Erst. 1754. 4. in Prosa; von Chr. Tob. Damm, nebst der Odyssee, Lemgo 1769-1770. 8. 4 B. in Prosa; von R. Aug. Kärtner, Leipz. 1771. 8. 2 Th. in Prosa; von J. J. Bodmer, Zür. 1777. 8. in etwas rauhe Hexameter; von dem Gr. Friedr. Leopold zu Stolberg, Jena. 1778.

1778. und 1781. 8. 2 B. in Hexametern (und nicht so ganz voll vom Tone und Geiste Homers, wie so oft gesagt worden ist, und gerade für diejenigen, für welche Uebersetzungen gemacht werden, stellt durch die Beybehaltung der griechischen Nahmen der Götter, und die sonderbare und ungleiche Rechtschreibung, da, dem Griechischen zu Liebe; 1. D. Priamos beygehalten, allein die armen Phrygier, des Deutschen wegen, wieder in Frigier verwandelt worden sind) Von einem Ungen. Leipz. 1781-1787. 8. 3 Th. metrisch. Eine Travestirung des 1ten Ges. ist Leipz. 1787. 8. erschienen.

Die lateinischen Uebers. sind zum Theil schon bey dem Art. Homer angeführt. Die älteste derselben ist von Leontius Pilatus, ums J. 1360, auf Verlangen des Bocaz gemacht, welcher (Geneal. Deor. Lib. XV. 6. 7.) erzählt, daß vor der Türkischen Eroberung von Constantinopel vielleicht nicht ein einziges griechisches Exemplar vom Homer in Europa gewesen. Besondere lateinische Uebers. in Versen haben, in neuern Zeiten, noch herausgegeben, Rayn. Cunichio, Rom 1776. f. Wien 1784. 8. Fre. Kay. Allegri, Vol. 1778. 8. —

Zu den, bey dem Art. Homer bereits angeführten Schriften über die Illade gehört noch ein Gespräch über den politischen Zweck derselben, vorgeblich aus dem Griechischen gezogen, vor der französischen Uebers. von Le Brun, und Deutsch in den Philosophischen Aufz. von J. G. Müller, Bresl. 1789. 8. —

Instrumentalmusik.

Die Musik, deren Gesang blos aus unartikulirten Tönen besteht, und die keine Wörter braucht, um das, was sie ausdrücket, verständlich zu machen; sie wird deswegen der Vocalmusik entgegen gesetzt, welche verständliche Worte singt. Die ganze Musik gründet sich auf die Kraft, die schon in unartikulirten Tönen liegt, verschiedene Leidenschaften aus-

zudrücken; *) und wenn man nicht ohne Worte die Sprache der Empfindungen sprechen könnte, so würde gar keine Musik möglich seyn. Es scheint also, daß die Instrumentalmusik bey dieser schönen Kunst die Hauptsache sey. Man kann in der That bey Längen, bey festlichen Aufzügen und kriegerischen Märschen, die Vocalmusik völlig missen, weil die Instrumente ganz allein hinreichend sind, die bey solchen Gelegenheiten nöthigen Empfindungen zu erwecken und zu nähren. Aber wo die Gegenstände der Empfindung selbst müssen geschildert, oder kennbar gemacht werden, da hat Musik die Unterstützung der Sprache nöthig. Wir können sehr gerührt werden, wenn wir in einer uns unverständlichen Sprache, Töne der Traurigkeit, des Schmerzens, oder des Jammers, vernehmen; wenn aber der Klagende zugleich verständlich spricht, wenn er uns die Veranlassung und die nächsten Ursachen seiner Klage entdeckt, und die besondern Umstände seines Leidens erkennen läßt, so werden wir weit stärker gerührt. Ohne Ton und Klang, ohne Bewegung und Rhythmus, werden wir, wenn wir die Klagen einer vor Liebe kranken Sappho lesen, von Mitleiden gerührt; aber wenn tief geholte Seufzer, wenn Töne, die der verliebte Schmerz von der leidenden erpreßt, wenn eine schwärmerische Bewegung in der Folge der Töne, unser Ohr wirklich rührt, und die Nerven des Körpers in Bewegung setzt: so wird die Empfindung ungleich stärker.

Hieraus lernen wir mit völliger Gewißheit, daß die Musik erst ihre volle Wirkung thut, wenn sie mit der Dichtkunst vereinigt ist, wenn Vocal- und Instrumentalmusik verbunden sind. Man kann sich hierüber auf das Gefühl aller Menschen

Uu 3

*) S. Musik.

beru-

berufen: das rührendste Duet, von Instrumenten gespielt, oder von Menschenstimmen, deren Sprache wir nicht verstehen, gesungen, verliert in der That den größten Theil seiner Kraft. Aber da, wo das Gemüth bloß von der Empfindung muß gerührt und unterhalten werden, ohne einen besonders bestimmten Gegenstand vor sich zu haben, ist die Instrumentalmusik hinlänglich.

Dadurch wird der Gebrauch der Instrumentalmusik ihrer Natur nach vornehmlich auf die Tänze, Märsche und andere festliche Aufzüge eingeschränkt. Diese sind ihre vornehmsten Werke. Hiernächst kann sie auch bey dem dramatischen Schauspiel ihre Dienste thun, indem sie den Zuschauer zum voraus durch Overtüren oder Symphonien zu dem Hauptaffekt, der in dem Schauspiel herrscht, vorbereitet. Zum bloßen Zeitvertreib aber, oder auch als nützliche Uebungen, wodurch Sezer und Spieler sich zu wichtigern Dingen geschickter machen, dienet sie, wenn sie Concerte, Trio, Solo, Sonaten und dergleichen hören läßt.

Einige dieser Stücke haben ihre festgesetzten Charaktere, wie die Valzer, Tänze und Märsche, und der Tonsetzer hat an diesen Charakteren eine Richtschnur, nach welcher er bey Verfertigung derselben zu arbeiten hat; je genauer er sich an den Charakter jeder Art hält, je besser wird sich sein Werk ausnehmen. Einigermassen hat man auch bey Overtüren und Symphonien, die zum Eingang eines Schauspiels dienen, noch etwas vor sich, worauf die Erfindung sich gründen kann, weil sie den Hauptcharakter des Schauspiels, für welches sie gemacht sind, ausdrücken müssen. Aber die Erfindung für Concerte, Trio, Solo, Sonaten und dergleichen Dinge, die gar keinen bestimmten Endzweck haben, ist fast gänzlich dem Zufall

überlassen. Man begreift noch, wie ein Mann von Genie auf Erfindungen kommt, wenn er etwas vor sich hat, daran er sich halten kann; wo er aber selbst nicht sagen kann, was er machen will, oder was das Werk, das er sich zu machen vorsetzt, eigentlich seyn soll, da arbeitet er bloß auf gutes Glück. Daher kommt es, daß die meisten Stücke dieser Art nichts anders sind, als ein wolflinendes Geräusch, das stürmend oder sanft in das Gehör fällt. Dieses zu vermeiden, thut der Tonsetzer wol, wenn er sich allemal den Charakter einer Person, oder eine Situation, eine Leidenschaft, bestimmt vorstellt, und seine Phantasie so lange anspannt, bis er eine in diesen Umständen sich befindende Person glaubt reden zu hören. Er kann sich dadurch helfen, daß er pathetische, feurige, oder sanfte, zärtliche Stellen, aus Dichtern aussucht und in einem sich dazu schickenden Ton declamirt, und alsdenn in dieser Empfindung sein Tonstück entwirft. Er muß dabey nie vergessen, daß die Musik, in der nicht irgend eine Leidenschaft, oder Empfindung sich in einer verständlichen Sprache äußert, nichts, als ein bloßes Geräusch sey.

Man hat aber bey dem Instrumentalstük, außer der Sorge den Stücken einen bestimmten Charakter und richtigen Ausdruck zu geben, noch verschiedene besondere Dinge wol zu überlegen. Es ist nothwendig, daß der Tonsetzer die Instrumente, für welche er setzt, selbst wol kenne und genau wisse, was auf denselben zu leisten möglich sey; denn sonst kann es ihm begegnen, daß er Dinge setzt, die dem Umfang des Instruments, oder der Art, wie es muß gespielt werden, entgegen sind. Man muß immer bedenken, nicht nur, ob das, was man für ein Instrument setzt, auch auf demselben möglich; sondern ob es leicht zu spielen sey, und mit der

der Natur des Instruments übereinkomme. Eine besondere Vorsicht ist nöthig, wo zwey Stimmen von einerley Instrumenten sollen gespielt werden, als von der ersten und zweyten Violine. Denn, weil es da oft geschieht, daß die Stimmen im Anhören verwechselt werden, daß man das, was die zweyte Violine spielt, der ersten zuschreibt, und umgekehrt: so kann es sich leicht treffen, daß man verbotene Quinten und Octaven hört, wo der Seher keine gemacht hat. Wenn z. B. zwey ziemlich gleichklingende Violinen folgen des spielen:

Viol. 1.



Viol. 2.



so könnte es klingen, als wenn es so geschrieben wäre:

Viol. 1.



Viol. 2.



welches sehr widrig seyn würde.

Eben so sorgfältig hat man auch darauf zu sehen, daß man nicht Instrumente, die in Ansehung der Höhe gar zu sehr aus einander sind, ohne die nöthigen Mittelstimmen, gerade unter einander bringe, wie wenn man Violinen von einem Violoncell, ohne Bratsche wollte begleiten lassen. Denn dadurch würden die Stimmen weiter aus einander kommen, als die Natur der guten Harmonie es verträgt *). Endlich hat man auch hier, wie in allen andern Sachen des Ge-

*) S. Eng: Harmonie.

schmacks, auf die angenehme Mannigfaltigkeit der Instrumente zu sehen; die Töne müssen sich gut gegen einander ausnehmen, aber einander doch nicht entgegen seyn.

Unter allen Instrumenten, worauf leidenschaftliche Töne können gebildet werden, ist die Kehle des Menschen ohne allen Zweifel das vornehmste. Darum kann man es als eine Grundmaxime ansehen, daß die Instrumente die vorzüglichsten sind, die am meisten fähig sind, den Gesang der Menschenstimme, nach allen Modificationen der Töne nachzuahmen. Aus diesem Grund ist die Hoboe eines der vorzüglichsten.



Von den Instrumenten der Musik überhaupt: Sur la Forme des Instruments de Musique, von S. Bapt. Droschel de Maupertuis, in den Mem. de l'Acad. roy. des Sciences zu Paris v. J. 1724. — Abhandlung vom Instrumentaltou, von Matth. Gabler, Ingolst. 1776. 4. —

Von der Instrumentalcomposition: Il Desiderio, ovvero de' Concerti di varii Stromenti musicali, Dial. di Musica da Eric. Bottrigari, Bol. 1590. 4. — Il Desiderio, ovvero de' Concerti di varii Stromenti musicali, Dial. nel quale anco si ragiona della partecipazione di essi Stromenti . . . da Alemanno Benelli (Annibale Meloni) Ven. 1594. 4. 1599. 4. — Parere sopra il Problema armonico: fare un concerto con più Stromenti diversamente accordati e spostare la composizione per qualsivoglia intervallo, von Giov. Fr. Beccegelli, im 3 ten B. des Giorn. de' Letterati d'Ital. Th. 1. S. 435. Lettera critica musica . . . sopra due difficoltà nella facoltà musica, von ebendemselben, zur Auflösung des vorigen Problems, ebend. im 3 ten Bd. der Supplementi, S. 1. u. f. Auch findet sich, ebendasselbst, S. 55, ein Parere . . . sopra la Lettera crit. und S. 67.

e'ne Risposta al Parere. — Diapason général de tous les Instrumens à vent, avec des observations sur chacun d'eux . . . p. L. J. Francoeur, Par. 1772. f. (Lehrt den Umfang, die Tonleiter, die gewöhnlichen Schlüssel, den Gebrauch u. s. w. der üblichsten Blasinstrumente auf brauchbare Art kennen.) — Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la Clarinette et les Cors, p. Mr. Roefler, Par. 1781. 4. — Der allezeit fertige Menuetten- und Polonoisencomponist, von Joh. Phil. Krieger, Berl. 1757. 4. frisch. ebend. 1757. 4. (Ein Kunststück, zu dessen Erläuter. sich, in Marpurgs Histor. krit. Beitr. Bd. 3. S. 135 ein Aufsatz findet.) —

Nachrichten und Beschreibungen von musikalischen Instrumenten überhaupt: In den Werken des J. Gerson (+ 1429) Basf. 1518. f. 3 V. Anv. 1706 f. 5 V. findet sich eine Beschreibung so wohl alter, als neuer musikalischer Instrumente. — Libro de la declaration de Instrumentos por Juan Bermudo, Gran. 1555. 4. Ofluna 1659. 4. — In Mich. Prætorius Syntagm. music. Guelpherb. 1614-1618. 4. 3 Vde. (f. Art. Musik) handelt das 7te-14te Kap. des 4ten Memb. vom 1ten Theile, und das 2te Memb. vom 2ten Th. des 1ten Bandes, so wie der ganze zweyte Band, mit dem Titel: Organographia, von musikalischen Instrumenten. — Der 2te Theil von M. Merseus Harmonicor. Lib. XII. . . Luter 1635. f. 1648. f. (f. den Art. Musik) handelt in vier Büchern, De Instrum. eutaris f. egypticis; de instrum. pneumaticis; de organ. camp. tympanis; de campanis et aliis instrum. novis, welcher Theil, meines Wissens, auch einzeln, mit dem Titel: Harmonicor. Instrum. lib. IV. Par. 1676. f. abgedruckt worden ist. — Ditcorso della Musica, von Girol. Desideri in den Proso degli Acad. Gelati di Bologna, Bol. 1671. 4. S. 321. — Gabinetto armonico pieno d'istro-

menti sonori di Fil. Bonani, R 1722. 4. mit 136 Kupf. Verm. und mit einer französischen Uebers. unter dem Titel: Description degli Stromenti armonici di ogni genere del P. B. . . R. 1776. 4. mit 140 Kupf. — Das zweyte Buch des Essai sur la Mus. anc. et moderne, Par. 1780. 4. 4 V. B. 1. S. 201. enthält Nachr. und zum Theil Abbildungen von sehr vielen Instrumenten. — De Instrumentis Music. Dissertat. Ups. 1717. 4. — Auch finden sich Nachr. und zum Theil Abbildungen von mehreren musikalischen Instrumenten, im 6ten Buche von Alth. Kirchers Musurgia, R. 1650. f. (f. Art. Musik.) — Matthesons erstem Orchester, Kap. 3. und in Eberdesselben Vollk. Capellmeister, Th. 1. Kap. 3. In Abtungs Anl. zur musikal. Gelahrtheit, Kap. 11 und 12. S. 660. u. v. a. m. — Von musikalischen Instrumenten der Alten besonders: Ausser den Beschreibungen und Abbildungen in dem Mus. R. Collegii S. J. (f. Art. Antik, S. 188) in dem Rom. Mus. des La Chausse (ebend. S. 192) in des Monffaucon Antiq. expl. et repres. (ebend. S. S. 185.) kommen in des Joh. Brodäus Miscell. Lib. VI. Basf. 1555. 8. Nachrichten De Pichale et Salpista, de Trigono, Nablo et Pandura, de Tribiis paribus et imparibus u. a. m. vor. — Barth. Gaetanus, in f. Schrift De Proprietatibus Rerum, Aug. Vind. 1488. 8. giebt Nachr. de Buccina, de Tibia, de Calamo, de Sambuca, de Timpano, de Cithara, de Psalterio, de Lira, de Cymbalis, de Sistro, de Tinnabulo. — Hier, Magius handelt in f. Miscell. Ven. 1564. 8. von den Tuben, und Tibien, u. d. m. — In des Laur. Pignorius Commentar. de Servis et eor ap. Veter. ministeriis, Amstel. 1674. 12. wird auch von den musikalischen Nentern oder Verrichtungen derselben gehandelt. — Dissertation des Cymbales, Crotales et autres Instrum. des Anc. in J. Spons Recherches cur. d'Antiquités (S. Art. Antik, S. 192.) — De Tubicinibus, de Buccinatoribus, de Tuba, de Buccina, handelt Od. Stes-
mechius,

medius, in f. Comment. in Fl. Vegetium de re militari, Antv. 1585. 4. 1607. 4. — Collect. de Praecon. Citharoedis, Fistulis et Tintinnabulis, von Jos. Laurentius, im 8ten Vde. S. 1458 des Gronovschen Thesaurus. — De tribus generibus Instrumentor. musicae veter. organicae Dissertat. Franc. Blanchini, Ver. . . . zuletzt, Rom. 1742. 4. — Observat. sur . . . la Flute et la Lyre des Anc. Par. 1726. 12. — Dialogus de Lyra von P. Scalligius, im 2ten Vde. der Miscell. de rerum causis, Cob. 1570 4. — In des Joh. B. Dont Lyra Barberina *Αυφίκοπος*, im 1ten B. f. Opere, Fl. 1743. f. wird zugleich von der Leyer, von der Cyther und mehrern musikalischen Instrumenten der Alten gehandelt. — Letter . . . containing some thoughts concern. the anc. greek and Roman lyre, von Th. Molineux, in den Philos. Transact. v. J. 1702. N. 282. S. 1267. — Im 2ten Th. von des Mart. de Roa Singular. S. Script, findet sich ein Auff. De Cymbalis Veter. — De Cymbalis Veter. Lib. III. . . . Auß. Frid. Ad. Lampe, Ultraj. 1703. 12. mit K. Eine Dilinear, tract. de Cymb. Veter. erschien schon Brem. 1700. 4. — Commentat. de usu aeror. Tripod. et Cymbalorum in sac. Graec. Auß. Pet. Zornio, Kil. 1715. 4. — Bey Rich. Ellis Observat. philol. ad loca novi Testamenti, Rott. 1727. 8. findet sich eine Abb. von den Cymbeln. — De Sistrō, ein Auff. von Sam. Vochard, der mir nicht näher bekannt ist. — Libellus de Sistris, Auß. Hier. Bossius, Mediol. 1612. 12. und im 2ten Vde. S. 1373 des Salengreschen Thesaurus. — Bened. Bacchini De Sistris eorumque figur. ac differentiis, Dissert. c. dissertat. et not. Iac. Tollii, Traj. ad Rhen. 1696. 4. und im 6ten Vde. des Grävschen Thesaurus, S. 409. (Das Werk ist ursprünglich italienisch geschrieben, und von Tollius übersezt.) — Epistola de Sistris, in dem 16ten Vde. S. 167 der Bibl. choisie. — Hier. Ma-

gil de Tintinnabulis, lib. posth. . . . Amstel. 1664. 1689. 12. und im 2ten B. S. 1157. des Salengreschen Thesaurus. — De Tibiis veter. Epist. von dem Aldus Manutius, in f. Quacq. p. Epist. Ven. 1570. 8. im 4ten B. S. 251. von Gruters Lamp. Im 6ten B. S. 1209 des Grävschen Thesaurus, u. a. a. O. m. — Ioa. Meursii Collect. de Tibiis Veter. Sor. 1641. 8. und im 8ten Vde. S. 2453. des Gronovschen Thes. (Die Schrift enthält 25 Kap. deren Inhalt in J. N. Forkels Allg. Litteratur der Musik S. 87. angegeben ist.) — Casp. Bartholini De Tibiis Veter. et ear. antiquo usu, lib. tres. Rom. 1677. 12. Amstel. 1679. 12. und im 6ten Vde. S. 1157 des Grävschen Thes. (Der Inhalt des Werkes findet sich an dem vorher angegebenen Orte.) — Bey dem Terenz der Vde. Dacier finden sich Bemerkungen über die Flöte der Alten, welche Deutsch im 2ten B. S. 224. der Histor. kritischen Beytr. von Marpurg abgedruckt ist. — De Tibiis Veter. wird an verschiedenen Stellen in des Ven. Azzaranus Oper. als in den Dissert. über die Anthologie; und in der 57ten über den Thucydides De Tibiar. usu in proeliis apud Laced. gehandelt. — De Veter. *Hydraulto*, ein Auff. von Alb. Lud. Jdr. Meister, im 2ten Vde. S. 159 der Nov. Commentat. Soc. Scient. Götting. — Auch finden sich in den Commentat. des Vitruv, als dem Dan. Barbaro, so wie in a. Schriften mehr, als des Jf. Bossius De Poem. Cantu et viribus Rhythmi Untersuchungen darüber. — Von der *Naulia* handelt gelegentlich Ang. Politianus, in f. Werken. — De Tubis et ear. usu in bello, von Matth. Zimmermann, in f. Anal. miscell. monstr. erudit. sacr. et prof. — Dissertat. sur l'origine et sur l'usage de la Trompette chez les Anc. von Ant. Galland, im 1ten B. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Deutsch im 2ten B. S. 38 von Marpurgs Histor. krit. Beytr. —

Anweisung zur Instrumentalmusik überhaupt: Musica instrumentalis

talis . . . von welcher begriffen ist, wie man nach dem Gesange auf mancherley Pfeiffen lernen soll. Auch wie auf die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Saitenspiel nach der recht gegründeten Tablatur sey abzusetzen, von Mart. Agricola, Wittenb. 1529. 8. Verm. 1545. 8. (Das Buch ist größtentheils in Reimen geschrieben, und auf den dabey befindlichen Holzschnitten sind 30 musikalische Instrumente abgebildet.) — Arte de tanner fantasia para tecla, viguela, y todo instrumento de tres o quatro ordenes, por Thom. a St. Maria, Valad. 1565. f. — Il Fro-nimo, Dia sopra l'arte del bene intavolare ed rettamente suonare la Musica negli Stromenti artificiali, si di corde come di fiato, ed in partic. nel Liuto, da Vinc. Galilei, Ven. 1569. 1584. f. — The school of Musike, teaching the perfect method of true fingering the Lute, Pandora, Orpharion and Viol da Gamba, by Th. Robinson, Oxf. 1603. f. — Anweisung zur Instrumentalmusik von Ch. Merk, Augsb. 1695. — Museum musicum theoretico-practicum, b. 1. Neu eröffneter theoretisch und practischer Musiksaal, darinnen gelehrt wird, wie man so wohl die Vocal, als Instrumentalmusik gründlich erlernen, auch die heut zu Tag üblich und gewöhnlichste, blasend, schlagend und streichende Instrumente in kurzer Zeit und compendioser Application, in besondern Tabellen mit leichter Mühe begreifen können . . . von Jos. Friedr. Bernh. Maier, Schwab. Halle 1732. 4. Nürnberg. 1741. 4. — *Musicos autodidaktos*, oder der sich selbst informirende Musikus, bestehend so wohl in Vocal- als üblicher Instrumentalmusik, welcher über 24 Sorten so wohl mit Saiten bezogener, als blasender und schlagender Instrumente beschreibt, die ein Jeder, nach Beschaffenheit seines Naturells, sonder große Mühe, in kurzer Zeit, nach den Princip. fundam. erlernen kann (von Phil. Eifel) Erst. 1738. 4. — Methode pour apprendre facilement la Musique voc. et instrumentale, p. Mr.

(Ant.) Bailleux, Par. 1770. f. — Principii di Musica generali, contenenti anche tutte le scale per Canto, Cembalo, Violino, Viola, Violoncello, Contrabasso, Oboe e Flauto, finden sich, im 2ten Jahrg. S. 5 der Musikal. Realzeitung angezeigt. — Sur la Musique instrumentale, ein Auff im 2ten B. S. 248 der Variétés historiques. — Ueber die Instrumentalmusik, eine Abhandl. von Reichart, in f. Kunstmagazin, und dem Geist des Kunstmagazins, Berl. 1791. 8. —

Anweisungen zu einem Instrumenten, als zu der Laute: Eine schöne künstliche Unterweisung in diesem Büchlein, leichtlich zu begreifen den rechten Grund zu lernen auf der Lauten . . . von Hans Zudenkling, Wien 1523. 8. — Bey Hans Herle „Musika und Tabulatur auf die Instrument der kleinen und großen Geigen, auch Lauten . . . Nürnberg. 1546. 4.“ wird auch von der „Application und Kunst, darin ein ylicher Liebhaber . . . in ein sonderlichen Meyster mensurlich durch tegliche Übung leichtlich lernen kann,“ gehandelt. — Instruction de partir toute Musique des huit divers Tons en Tablature de Luth, par Adr. le Roy, Par. 1576. (In dem Essai sur la Musique, V. IV. S. 11 wird das Werk dem bekannten Dichter, Jean Ant. Vais geschrieben.) — Eine lateinische Abhandlung über die Kunst, die Laute zu spielen, von Vassier findet sich in des P. Merseenne Harmonic. — Hsagoge in artem te-studinariam, b. 1. Unterricht über das künstliche Saitenspiel der Lauten, von Joh. Bapt. Besard, in f. Thef. Harmon. Col. 1603. f. Einzeln, Deutsch, Augsb. 1617. f. — Bey des französischen Lautenisten, Mouton, Lautenstücken soll sich eine Anweisung zum Lautenspielen finden. — Table pour apprendre à toucher le Luth sur les notes chiffrées des Basses continues, par Perrine. — Historisch-theoretisch und practische Untersuchung des Instrumentes der Lauten . . . von Ernst Gotl. Baron, Nürnberg. 1727. 8. (Das Werk besteht aus zwey Theilen, wo-

von der erste, in 7 Kap. von dem Instru-
mente und der Geschichte des Lautenspie-
lers, der zweyte, in 6 Kap. von den Vor-
urtheilen gegen die Laute, von dem Ge-
nie zur Laute, von den Anfangsgründen
der Laute, von den vornehmsten Manie-
ren auf der Laute, von dem rechten Cusio
zu spielen, und vom Generalbass handelt.)
Beiträge zu demselben und eine Abhandl.
von dem Notensystem der Laute und The-
orbe, von ebendem. finden sich im 2.
B. S. 65 und S. 119 der Hist. krit. Bei-
träge von Wapurg. — — Ob das Werk
des Gauthier, *Livre de tableaux des
pieces de Luth sur differens Metho-
des* zugleich Anweisung enthält, ist mir
nicht bekannt. — —

Zu der Theorbe: *Methode pour le
Theorbe*, p. Franc. Nic. de Fleury,
Par. 1678. 8. — *Methode pour le
Theorbe*, p. Michel-Ange — *Traité
d'accompagnement pour le Theorbe*,
Franc. Campion. — —

Zu der Harfe: *Methode sur la vraye
maniere de jouer de la Harpe, avec
les règles pour l'accorder*, p. Phil.
Jacq. Meyer, Par. — *Versuch einer
richtigen Lehrart, die Harfe zu spielen*,
von J. E. S. Bernich, Berl. 1772. 4.
Mem. sur la nouvelle Harpe de Mr.
Cousineau . . . p. l'Abbé Roussier . . .
Par. 1782. Deutsch, im ersten Jahrg.
S. 667 des Cramerschen Magazines der
Musik. — *Methode de Harpe, ou Princ.
courts et clairs pour apprendre à jouer
de cet instrument* . . . p. Mr. Campan,
Par. 1783. — *L'art de jouer de la
Harpe, démontré dans ses principes*,
p. Mr. Cardon, Par 1784. — —

Zu der Cyther: *El Maestro, o Mu-
sica di viguela da mano* . . . por D.
Lod. Milano, Valenc. 1534. — *Sil-
va de Sirenas, libro de Musica para
Vitruela*, por Henr. de Valderabono,
Vallad. 1547. f. (Weyde Werke stehen
hier, als Anweisungen zur Cyther, weil
Burney und Forkel sie dahin gesetzt ha-
ben; dem Titel nach sollte, wenigstens
das letztere, eine Anweisung zur Violine
seyn.) — *Brieve et facile instruction*

*pour apprendre la tablature à bien ac-
corder, conduire et disposer la main
sur la Guiterne*, p. Adr. le Roy, Par.
1578. — Ein ähnliches Werk wird, in
dem *Essai sur la Musique*, B. IV. S. 11,
dem J. M. Vais zugeschrieben. — *Tan-
ner y Templar la Guitarra por Lod.
de Brieneo*, Par. 1626. — *Guitarra
Española de cinco ordenes*, por J.
Carolus, Lerida 1626. f. — *Corona
del primo, secondo e terzo libro d'in-
tavolatura di Chitarra Spagn. di Pier.
Milioni*, R. 1638. 8. — *Nuevo me-
todo di cifra para taner la Guitarra
con variedad y perfeccion* . . . por
Nic. Dias Velasco, Nap. 1640. 4. —
Il Maestro di Chitarra, di Giul. Bon-
fi, Mil. 1653. — *Guitarra Españ.* in
sus diferencias de sonos por Franc.
Corbero. — *Nouv. Decouvertes sur
la Guitarre, cont. plusieurs suites de
pieces sur huit manières diferentes
d'accorder p. Franc. Campion*, Par.
1705. 4. — *Compléat Instructions
for the Guitar*, Lond. f. a. 4. —
L'art de jouer de la Guitarre, par
Nic. Derosier. — *Methode très fa-
cile pour la Guitarre angloise ou al-
lemande p. Mr. Rieter*, P. 1770. 4. —
*Instructions pour le Cytire ou la Gui-
tarre allemande*, p. Mr. Charpentier,
Par. 1770. — *Traité des agrémens
de la Musique executés sur la Gui-
tarre, cont. des instructions claires
et des exemples demonstratifs sur le
pincer, le doigté, l'arpège, la bat-
terie, l'accompagnement, la chute,
la tirade, le martellement, la trille,
la glissade, et le son filé*, p. Mr. Mer-
chi, Par. 1777. 8. — *Nouv. Me-
thode de Guitarre, selon le Systeme
des meilleurs auteurs; cont. les mo-
yens les plus clairs et les plus aisés
pour apprendre à accompagner une
voix et parvenir à jouer tout ce qui
est propre à cet instrument*, p. B. J.
Baillon, Par. 1781. 8. — *Methode
de Guitarre pour apprendre seul à
jouer de cet instrument*, p. M. Cor-
belin . . . Par. 1783. 8. — —

Zu der *Musette*: *Traité de la Musette* p. Mr. Bourgeon, Lyon 1672. fol. —

Zu der *Hautbois*: *Principes de Hautbois*, p. (J. Chr.) Schickard. —

Zu dem *Sagot*: In dem *Elkai* sur la *Musique*, B. 1. S. 313. findet sich eine Anweisung dazu von P. Vugnier. — *Méthode nouv. et raisonnée pour le Basson* . . . p. Mr. Ozi, Par. 1788. 8. — die Erfindung desselben soll von dem *Kanonikus Afranio*, od. *Alfano*, im Anfang des 16ten Jahrh. gemacht worden seyn. —

Zu der *Flöte*: *Fontegara: opera la quale insegna di suonare di Flauto*, da Silv. Ganassi di Fontegno, Ven. 1539. 4. — *Directiones ad pulsationem elegantis et penetrantis Instrumenti, vulgo Flageolet dicti: Socius jucundus, s. nova collect. lection. ad instrumentum*, Lond. 1667. 8. — *Principes de la Flute traversiere, de la Flute à bec, et du Hautbois*, p. Mr. Hotteterre, Amst. 1708. Holländisch ebend. 1728. 8. — *Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps à jouer de la Flute traversiere* . . . p. Ant. Mahaut, Amst. 1750. — Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet und mit Exempeln erläutert, von J. S. Quanz, Berl. 1752. 4. Bresl. 1780. 1788. 4. Holl. Amst. 1755. 4. (Das Werk besteht aus 18. Hauptstücken, wovon die ersten zehn von der Flöte, die letzten achte von der Musik überhaupt, als, vom guten Singen und Spielen überhaupt; von der Art das *Allegro* zu spielen; von den unterschiedlichen Veränderungen über die simplen Intervallen; von der Art das *Adagio* zu spielen; von den *Cadenzen*; was ein Flötist zu beobachten hat, wenn er in öffentlichen Musiken spielt; von den Pflichten eines Anführers der Musik und mehrerer Instrumentenspieler; wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey.) — *L'art de la Flute traversiere*,

p. Mr. Delusse, Par. 1761. 4. — *Méthode pour apprendre à jouer de la Flute traversiere et à lire la Musique*, p. Mr. Taillard l'aîné, P. 1782. — *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la Flute traversiere*, p. Mr. Corrette. — *Kurze Abhandl. vom Flötenspielen*, von J. G. Tromlitz, Leipz. 1786. 4. — *Principes du Gabulet, ou flûte de Tambourin* p. Mr. le Marchant, Par. 1787. — *Kurze Anweisung die Flöte zu spielen*, von J. Kauer, Wien 1788. Querfol. — *Gründliche Anweisung die Flöte zu spielen nach Quantzens Anweisung* von Schlegel, Grätz 1788. 8. — *Principes de la Flute*, p. Mr. (J. Chr.) Schickard. — Auch gehört, im Ganzen, noch hieher: *Sur les Tons des Flutes*, ein Aufss. von J. H. Lambert, in den *Nouv. Mem. de l'Acad. de Berlin*, pour l'an 1775. — *Beobachtungen über die Flöte, und Versuch einer kurzen Anleitung zur bessern Einrichtung und Behandlung ders.*, Stenndal 1782. 4. — *Ueber Musik, an Flötenliebhaber insonderheit*, ein Aufss. im 1ten Jahrg. des *Eramerischen Magazines*, S. 686. —

Zu der *Violine*: *Libros del Delfin de Musica*, para Tanner la Viguella, por Lod. de Narvaez, Vallad. 1530. 4. — *Regola Rubertina*, opera che insegna suonare de Viola d'arco tastado, da Silv. Ganassi di Fontegno, Ven. 1543. 4. — Wegen des alten deutschen Unterrichtes von Hans Judenkönig und Hans Herle, s. vorher die Anweisungen zur Laute. — *Lira de Arco, ou arte de ranger*, Rabeca por Agost. da Cruv. — *In quanti modi si possa praticare l'accordo perfetto nella Viola*, disc. di Giov. B. Doni. im 1ten Bd. s. B. S. 397. — *Principes de Violon*, p. Mr. Dupont, Amst. — *Principes de la Viole*, p. Jean Rousseau, Par. 1687. 8. — *Méthode facile pour apprendre à jouer du Violon, avec un Abrégé des principes de Musique, nécessaires pour cet instrument*, p. Mich. Monteclair, Par 1736. längl. 4. —

Art of playing on the Violin by M. (Franc.) Geminiani, Lond. 1748. f. Deutsch, Wien 1785. f. (2te Aufl.) — Versuch einer gründlichen Violinſchule. . von Leop. Mozart, Augsb. 1786. 1787. 4. (Das Werk iſt in 12 Hauptſtücke und dieſe wieder in verſchiedene Abſchnitte eingetheilt, deren Inhalt ſich in J. N. Forkels Allg. Litteratur der Muſik S. 324. findet.) — Kurzer Unterricht für die Violine, von L. Wodiczka, iſt den muſik. Litteratoren nur aus der Holl. Ueberſ. von J. Wilh. Luſtig, Amſt. 1757. 4. bekannt. — Rudimenta Panduristae, oder Geig Fundamenta, worin die kürzeſte Unterweiſung . . ſo wohl zum Behuf des Discipuls als auch zur Erleichterung der Mühe und Arbeit eines Lehrmeiſters . . dargethan wird, Augsb. 1759. 4. — Nouvelle methode pour apprendre par Theorie dans un mois de tems, à jouer du Violon, div. en trois classes, avec des leçons à deux Violons par gradation p. Mr. Carlo da Rimini Tessarini, Amſt. 1762. f. — Reflex. ſur la Muſique et la vraie manière de l'exécuter ſur le Violon, p. Mr. Bridjon, Par 1763. 4. — Methode nouv. et fac. pour apprendre à jouer du pardessus de Viole, Lyon 1766. 8. — Princ. de Violon p. M. Joſ. Barnabe St. Sevin, nommé Abbé ſils, P. 1772. 4. (Ob dieſes Werk eben dasſelbe iſt, welches in J. N. Forkels Allg. Litteratur der Muſik, S. 325. b. unter dem Nahmen Abbé, vom J. 1781 angeführt iſt, weiſſ ich nicht: Es iſt bekannt, daß mehrere St. Sevins den Titel Abbé geführt haben.) — Lettera interveniente ad una importante Lezione per i Suonatori di Violino, alla Sign. Lombardini (Wde. Girmen) da Giuſ. Tartini, Ven. 1770. 8. Lond. 1771. 4. mit einer engl. Ueberſ. Deutsch in Hillers Lebensbeſchr. berühmter Muſikgelehrten S. 278. u. f. — Anweiſung zum Violinſpielen mit pract. Beyſpielen . . von G. Sim. Löhlein, Bül. 1774. 1781. 4. — La parfaite connoiſſance du manche du Violon, ou Successions

des 12 Tons majeurs et de leur relatifs mineurs, enchainés par quatre et par quinte, avec une instruction ſur la formation des sons et des Tons de la Muſique . . . Par. 1782. — Methode pour apprendre facilement à jouer de la Quinte où Alto, cont. des leçons, des Sonates et des Preludes, où ceux qui ſavent déjà jouer du Violon apprendront cet instrument (la Quinte) ſans maitre, p. Mr. Cotrette, Par. 1782. Von eben dieſem Verſ. iſt auch L'art de ſe perfectionner ſur le Violon, Par. 1783. erſchienen. — Verbesserte Grundlehre der Violine . . . von Jgn. Schweigl, Wien 1786. 8fol. — Kurzeſte Violinſchule für Anfänger, von J. Kaur, Wien 1787. 8fol. — Nouv. Methode de Violon et de Muſique, p. M. Borner l'aîné, Par. 1788. f. — Practiſches Geig-Fundament, das ſich mehr in Zeichen und Noten, als in vielen ausgeſtimmten Erklärungen für ſchwächere Zehlinge leicht anzeichnet, von Joh. Ant. Rodrich, Augsb. 1788. 4. — Auch gehört, im Ganzen, noch hieher: Ueber die Pflichten des Tripienvioloniſten, von Joh. Fr. Reichart, Berl. 1776. 8. — Schreiben . . das Spielen der Bratsche bey großen Muſiken betreffend, Berl. 1782. 8. — Ferner: Della diſpoſizione e facilità delle Viole diarmoniche, Diſc. di Giov. B. Doni, im 1ten B. S. 376. f. W. — Regula per la costruzione de Violine, Viole, Viloncelli e Violoni . . . da Ant. Bagatella, Pad. 1786. 4. — Obſervat. ſur l'origine du Violon, p. le Prince le jeune, im Journ. Encycl. Nov. 1782. S. 489. (Sie ſind aus dieſes Verſ. Remarques ſur l'état des Arts dans le moyen age, welche in dem Journal des Savans, und einzeln, Par. 1772. 12. erſchienen ſind, gezogen. In der letztern Ausg. dieſer Remarques S. 26. Anm. 42 und 43 ſetzt er die Erfindung der Violine ins 12te Jahrhundert; ſie ſoll aber anfänglich nur drey Saiten und einen ſehr kurzen Hals gehabt haben.) — Bemerkungen über die Töne

der Violine finden sich in dem 1ten der Lettere scientifiche di Carlo Taglihi. —

Zu dem Violoncello: Instruction de Musique theoret. et prat. à l'usage du Violonc. p. Jean B. Baumgärtner, Haye 1774. 4. — Methode pour le Violoncelle, cont. les véritables positions, avec des leçons à un et à deux Violonc, des Preludes, des Caprices etc. p. Mr. Corrette, Par. 1783. — Principes ou l'application du Violoncelle par tous les Tons, p. Mr. Salvad. Lanzetta, Amsterd. — Kurzgefaßte Anweisung das Violoncell zu spielen, von J. Kauer, Speyer 1788. 8fol. — Methode nouv. et raisonnée pour apprendre à jouer du Violoncelle, p. Mr. (Jean Bapt.) Cupis, Par.

Zu dem Clavier: Trattato sopra gl'instrumenti di tastè di diverse armonie, von Gioab. Doni, im 1ten B. S. 324. f. W. — Principes du Clavecin, p. Mr. Michel de St. Lambert, Par. 1702. (Das Werk besteht aus 28 Kap.) — L'art de toucher le Clavecin . . . p. Mr. (Franc.) Couperin, Par. 1701. 1717. f. — Lessons for the Harpsichord, by Maurice Green, Lond. f. (Ob das Werk aber wirklich theoretisch ist, weiß ich nicht mit Gewißheit zu sagen; es sieht, indessen, als solches, in mehreren englischen Catalogen.) — Die auf dem Clavier lehrende Cäcilia, welche guten Unterricht erteilt, wie man nicht allein im Partiturschlagen mit 3 und 4 Stimmen spielen, sondern auch wie man der Partitur Schlagstücke versetzen und allerhand Läufer finden könne . . . von Frz. Ant. Matzelbeck, Augsb. 1738. f. — The art of fingering the Harpsichord, illustr. with examples, by Nic. Pasquali, Lond. f. — Die Kunst, das Clavier zu spielen von dem Crit. Mustikus an der Spree (Jdr. Wih. Marburg) Berl. 1750. 4. Verm. unter dem Titel: Anleitung zum Clavierspielen, der schönen Ausübung der heutigen Kunst gemäß, ebend. 1755. 4. 1765. 4. Grisch. ebend. 1756. 4. Holl. Amst. 1760. (Das

Werk ist in 2 Hauptst. abgetheilt, wovon das erste die theoretischen und das zweyte die practischen Grundsätze des Clavierspiels, oder die Lehre von der Fingersehung enthält.) — Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probestücken in sechs Sonaten erläutert, von C. Phil. Em. Bach, Berl. 1753. 4. 1759. 4. Verm. Leipz. 1780. 1787. 4. (Das Werk besteht aus drey Hauptstücken, wovon das 1te von der Fingersehung, das 2te von den Manieren, als von den Manieren überhaupt, von den Vorschlägen, von den Trillern, von dem Doppelschlage, von dem Mordenten, von dem Anschlage, von dem Schleifer, von dem Schneller, von den Verzierungen der Fermaten, und das 3te Hauptst. von dem Vortrage handelt. Auch gehören noch hieher C. P. E. Bachs Anfangsstücke (38) mit einer Anleitung den Gebrauch dieser Stücke, die Bach'sche Fingersehung, die Manieren und den Vortrag betreffend, von J. C. Gebr. Neßsach, Berl. 4. welche Anleitung auch in der Folge einzeln vorkommen wird.) — Grundregeln wie man, bey wenigster Information, sich selbst die Fundamente der Musik und des Claviers lernen kann . . . von C. A. E. (Carl Aug. Thilo) Cöppenh. 1753. 4. — Der wohl unterwiesene Clavierschüler, welchem nicht nur die wahre und sichere fundamenta zum Clavier auf eine leichte Art beygebracht, sondern auch 8 Praeamb. 24 Versetzte und 8 Arien zur weitem Übung vorgelegt werden, von A. J. Königsberger, Augsb. 1755. f. — Kurzer Entwurf der ersten Anfangsgr. auf dem Clavier nach Noten zu spielen, von G. Christ. Weigler (oder vielmehr Halter, s. Marp. Histor. Crit. Beytr. Bd. 3. S. 200) Königsb. 1755. 8. — Korte en zaakelyke Onderwyfings Gedagten over de Begintelen en Onderwyfingen van't Clavecimbaal, door Lud. Frischmüt, Amst. 1758. — The complete Tutor for the Harpsichord, or Spinner wherein is shewn the Italian manner of fingering, with Suits of Lessons . . . and rules for Tuning the

the Harpſichord or Spinet, Lond. f. a. 8. — Inſtructions for playing the Harpſichord, Thorough - Baſs fully explained, and exact rules for Tuning the Harpſichord, by Mr. Falkner, Lond. f. a. 4. — Muzikaa- le A. B. C. of her kort Begrip wegens de Behandeling van het Orgel en Clavicembaal, door Steph. Th. von Loonsma 1760. — Clavierſchule, oder kurze und gründliche Anweiſung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit pract. Beyſpielen erläutert, von G. Sim. Köhlein, Züll. 1765. 4. Verb. 1779. 4. 1782. 4. — Der ſich ſelbſt informirende Clavierſpieler, oder deutlicher und leichter Unterr. zur Selbſtinformation im Clavier, von Mich. Joſ. Fdr. Wiedeburg, Halle 1765: 1775. 4. drey Theile. — Kurzer Unterricht von der Muſik, nebst den dazu gehörigen LXXVII Piecen für diejenigen, welche das Clavier ſpielen . . . von Chriſt. Gottl. Zübel, Holländ. und Deutſch, Amſt. 1767. — Anfangsgründe zur Erlernung der Muſik, und inſonderheit des Claviers . . . von Joh. Chriſt. Carl Töpfer, Drefl. 1773. 4. — Anfangsgr. zum Clavierſpielen und Generalbaß, von Heinr. Laag, Osnabr. 1774. 4. — Anleitung zum Clavier für muſikaliſche Lehrkinder, von Frz. Bau. Niegler, Wien 1779. 4. — Kurzgefaßte Anfangsgründe auf das Clavier für Anfänger, von Chriſt. Benj. Schmidchen, Leipz. 1781. 4. — Gründliche Clavierſchule, durchgehends mit pract. Beyſpielen erklärt von Joh. Ant. Kobrich, Augsb. 1782. f. — Unterricht für diejenigen, welche die Muſik und das Clavier erlernen wollen, Hamb. 1782. 4. Cours d'education de Clavecin ou de Piano forte . . p. Louis Fel. Desprésaux, Par. 1782 - 1783. drey Th. wovon der 1te die premiers principes de Muſique, der 2te les princ. du doigt, und der 3te die princ. de l'accompagnement enthält. — Clavierſchule für Kinder von G. Fdr. Werbach, Leipz. 1782. 4. und ein Anhang zu dieſer Clavierſchule von einem Angen. ebend. 1783. 4. — Elementarbuch der Tonkunſt

zum Unterr. bey'm Clavier für Lehrende und Lernende, mit pract. Beyſpielen . . von H. P. Voßler, Manoh. 1783. 8. — Methode pour executer les variations d'Harmonie avec les Clavecins ordinaires ſans ôter les mains de deſſus le Clavier p. Mr. de la Pleigniere, 1783. — Kurzer aber deutlicher Unterricht im Clavierſpielen von G. Fdr. Wolf, Gött. 1783. 8. Verm. und verb. Halle 1784. 8. 1789. 8. Ein 2ter Theil, welcher die Grundregeln des Generalbaſſes enthält, erſchien ebend. 1789. 8. — Kurzgefaßte Clavierſchule für Anfänger, von Fr. Bauer, Wien 1787. 8fol. — Methode ou Rec. de connoiſſances elementaires pour le Fortepiano ou Clavecin . . p. MM. Bach et Ricci, Par. 1788. (Wahrscheinlicher Weiſe aus unſers Vachs Werke gezogen.) — Kurzer Unterricht für Muſikantſänger, das Clavierſpielen auf eine ſehr leichte Art zu erlernen . . . von Hodermann, Amſt. 1789. — Clavierſchule oder Anweiſung zum Clavierſpielen für Lehrer und Lernende von Dan. Gottl. Türk, Leipz. 1789. 4. (Das Werk beſteht aus 6 Kap. und einem Anhang, wovon jedes wieder in verſchiedene Abſchnitte abgetheilt iſt. Das 1te Kap. handelt von der Abtheilung des Claviers in Octaven, von den Noten, Schließeln, Vorſetzungszeichen, Intervallen, Conſolerten, Tonarten, Punkten, Pauſen, Tact und der Bewegung; das 2te von der Fingersetzung; das 3te von den Vor- und Nachſchlägen; das 4te von den weſentlichen Manieren; das 5te von den willkührlichen Manieren; das 6te von dem Vortrage, und der Anhang von Temperatur, Stimmung u. d. m.) — Anleitung für Clavierſpieler, den Gebrauch der Bachſchen Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend, von Joh. C. Fdr. Neßſtab. Berl. 1790. — Kurze Anweiſung zum Clavierſpielen für Lehrer und Lernende, von J. F. Nagel, Halle 1792. 4. — Nachrichten von beſondern Claviererfindungen: Muſicale Inſtrumentum reformatum von Joh. Jac. Heyden und Commentat. de Muſic. Inſtrum.

trum. reform. germanice primum conscripta, nunc vero a Philomuso latinis. donato, Nor. 1605. 8. (Das Instrument ist, unter dem Nahmen Geigenwerk bekannt; auch finden sich Beschreibungen und Abbildungen davon in Doppelmeyers Nachr. von den Nürnbergischen Künstlern, S. 212. in der Organographia des Pratorius, S. 67 u. a. m.) — Della Sambuca Lincea, ovvero dell' Instrum. musico perfetto, da Fab. Colonna, Nap. 1618. 4. (Es bestand aus 500 ungleichen Saiten.) — Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano e forte, von Scip. Maffei, im 5ten Bde. des Giornale de' Letterati, Deutsch im 2ten Bde. S. 335 der Critica musica des Mattheson (Es ist das so genannte Cristofal; unser Schröter wollte indessen dieses nicht, als die Erfindung des Fortepiano gelten lassen, sondern eignete solche sich zu. S. dessen Sendschreiben an Mähler, 1738. 8.) — Umständl. Besch. eines neu erfundenen Clavierinstruments, mit Nahmen: Polyzoni-Clavichordium, von Joh. Andr. Stein in dem Augsb. Intelligenzblatt, Decbr. 1769. — Beschreibung der Griechischen Melodia . . von Joh. Christoph. Heckel, Augsb. 1772. 8. — Eine Beschreibung von dem Erfinder selbst, in dem 13ten Bd. S. 106 der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. — Erfindung, wie man der Güte der Claviere und Clavicymbel sehr zu Hülfe kommen könne, aus dem Schwedischen des D. N. Berlin, im 2ten Bde. S. 322 der Histor. krit. Beytr. von Marburg. — Nachr. von der Verbesserung des Pianofortinstruments, durch J. A. Stein, im Anhange des 3ten Jahrg. der Hillerschen Wöchentl. Nachrichten. — Advertissement, eine Werbung auf dem Clavier anzubringen, von Christ. F. Friederici, Leipz. 1770. 4. — Neue Erfindung einer Maschine bey'm Clavier, das es klinge, wie ein monochordischer Doppelklang, Gera 1781. — Le Clavecin electrique . . p. le Pere de la Borde, Par. 1761. 12. — Von dem Farbenclavier handeln, ausser den, bey dem Art.

Farbe S. 212. b angeführten Schriften noch die Explanation of the ocular Harpsichord, Lond. 1757. 8. Die eben dasselbst angeführte Lettre du P. O. hat Telemann, unter dem Titel: Beschreibung der Augenorgel . . Hamb. 1749. 4. und Mähler im 2ten Th. des 2ten Bds. S. 269. seiner musikal. Bibliothek übersetzt. —

Anweisung zum Orgelspielen; Prædo Musical para Organo, por Agost. da Cruz. (mit Ausg. des 16ten Jahrs.) — Ricercate per suonar l'Organo, di Ott. Bariola, Mil. 1584. 4. — L'arte organica di Cost. Antegnati, Bresc. 1608. (Obaber ein theoret. oder practisches Werk, ist unbestimmt.) — Il Transilvano, sopra il vero modo di suonare organi e Stromenti da Penna, dell R. P. Girol. Diruta, Ven. 1615. 1622. f. 2 Th. — Musica practica y theoretica di Organo, por Fr. de Correa y Arauxo, Alcal. 1626. f. — Nova instructio pro pulsandis Organis, Spinellis etc. Auct. Spiridion a Monre Carmelo, Bamb. 1671. f. — Kurzer, jedoch gründlicher Wegweiser, vermittelt welches man aus dem Grund die Kunst, die Orgel recht zu schlagen, so wohl was den Generalbaß, als auch was zu dem Gregorianischen Choralgesang erfordert wird, erlernen . . kann, Augsb. 1698. längl. 4. 1731. — Manudictio ad Organum, oder sichere Anleitung zur edlen Schlagkunst, durch die höchst nothwendige Solmisation von Joh. B. Samber, Augsb. 1704. 4. Continuation bestehend aus 4 Anweisungen, ebend. 1704. 4. — Chirologia organico-musica; Musikalische Handbeschreibung, d. i. die Regeln und Exempla des Manuals, oder der Orgelkunst, bestehend, in Partitur, Regeln und Exempeln, nicht weniger in Toccaten, Fugen . . . welche nach der Componir Kunst regulirt, und herausgegeben hat P. J. C. Münch. 1711. f. (Der Verf. soll ein Mönch, Justinus a Despons seyn) — Gespräch von der Musik zwischen einem Organisten und Advokaten, darinnen . . eines und das andre beim

beim Clavier. und Orgelspielen ange-
merkt wird, von I. C. V. O. W. Erst.
1742. 4. — Kurzer Unterricht von den vie-
lerley Arten der Spiele, womit sich ein
Organist in der Kirche aus freyem Geiste,
ohne Absicht auf einen Choral, hören las-
sen kann, nebst einer Anweisung, die Re-
gister gut zu gebrauchen; im krit. Musi-
kus an der Spree S. 295. — Kurze
Entscheidung der Frage: wie sollen die
Präludia eines Organisten beschaffen seyn?
oder welches sind die Kennzeichen eines,
in seinen Amtsverrichtungen verständigen
Organisten, von Joh. Friedr. Wilh. Sonnen-
kalb, Torg. 1756. 4. — Freunds-
chaftliche Erinnerung an einige H. Orga-
nisten von einem Liebhaber des Wohlklan-
ges, im 4ten Bd. S. 192 der Hist. krit.
Beiträge von Marburg. — Muzikaale
A. B. C. (f. vorher das Clavier). — Et-
was zur Nachricht für einige Herren Or-
ganisten, und ein Beytrag zu dieser Nach-
richt, in Hillers Wöchentl. Nachr. vom
J. 1766. S. 229. und 261. — Handlei-
ding tot het Leeren van het Clavi-
cembel of Orgelspel, opgesteld ...
door Joach. Hess, Gouda 1771. 4.
(Dritte Aufl.) Von eben diesem Verfasser
ist: Luister van het Orgel, of klaauw-
keurige Aanwyzinge; hoe men,
door eene gepaste registreering en ge-
schickte bespeeling de voortreffelyke
hoedanigheden en verwonderens-
waardige vermogens van een Kerk,
of Huis- Orgel in staat is te vertoo-
nen ... Gouda 1772. 4. — Von den
wichtigsten Pflichten eines Organisten:
ein Beitr. zur Verbesserung der musika-
lischen Liturgie, von Dan. Gottl. Türk,
Halle 1787. 8. (Diese Pflichten setzt der
Verf. in die Kunst, den Choral gut zu
spielen, in zweckmäßige Vorspiele, in die
zweckmäßige Begleitung der Musik, und
in die Kenntniß des Orgelbaues.) —
Kann man nicht in ein oder zwey Mona-
ten die Orgel gut und regelmäsig schla-
gen lernen? Mit Ja beantwortet, und dar-
gethan vermittelt einer Einl. zum Gene-
ralbass, Lindsh. in Bayern 1792. 4. —
Von dem Bau, von der Verbesse-
rung, von den Stimmen, von der
Probe der Wind- Orgel, u. d. m.
Zu Sal. de Caus Beschreibung etlicher
Maschinen, Erst. giebt das dritte Buch
„klärlichen und notwendigen Unterricht,
wie Orgeln recht zu machen und zu stin-
nen.“ — Vollkommener Bericht, wie
eine Orgel aus wahren Grunde ...
selle gemacht, probirt und gebraucht wer-
den, von Christ. Fener 1684. — Or-
ganopoeia, oder Unterweisung, wie eine
Orgel ... aus wahren mathematischen
Gründen zu erbaun ... von Joh. Phil.
Bendeler, Leipz. (1690.) 4. Unter dem
Titel: Orgelbaukunst, Erst. 1735. 4. —
Recherches phys. mecan. et analyt.
sur le Son et sur les Tons des tuyaux
d'orgues differemment construit, von
Don. Bernoulli, in den Mem. de l'A-
cad. des Scienc. vom Jahre 1762. S.
431. — L'art du Fauteur d'Orgues, p.
D. Franc. de Celles Bedos, Par. 1766.
1778. f. 4 Th. mit 137. K. (Der 1te Th.
handelt, in 6 Kap. De la connoissance
de l'Orgue et des princ. de la meca-
nique; der 2te Th. in 11 Kap. De la
pratique de la Construction de l'Or-
gue; der 3te Th. in 4 Kap. enthält eine
Instruction pour les Organistes de tout
ce qui peut être de leur competence,
par rapport à la facture d'Orgues; der
4te Th. in 7 Kap. handelt. Des Orgues
de Concert, et des petites Orgues de
plusieurs especes, avec l'organisation
de quelques autres instrumens. Un-
streitig das bündigste und vollständigste
Werk.) — M. Jac. Ablung Musica
Mechan. Organoeidi, d. i. Gründl. Un-
terricht von der Structur, Gebrauch und
Erhaltung der Orgeln, Clavichymbe,
Clavichordien, u. s. w. herausg. von W.
Joh. Lor. Albrecht. Berl. 1768. 8. 2 Th.
in 28 Kap. — Der in der Rechen- und
Messkunst wohlverfahrene Orgelbaum-
meister ... von G. Andr. Sorge, Kobenz. 1773.
4. mit K. — Kunst des Orgelbaues, theo-
ret. und pract. beschr. von Joh. Sam.
Halle, Brand. 1779. 4. — Kurze Vor-
stellung von Verbesserung des Orgelwer-
kes von Mich. Dalmey Dulpovest, lat.
und

und
Zweyter Theil.

und deutsch, Straßb. 1680. 12. — On the imperfection of the Organ, von John Willis, in den Philos. Transact. v. J. 1698. N. CCXLII. S. 249. — Von den Eigenschaften eines rechtschaffenen Orgelbauers, von Joh. Ad. Jac. Ludw. Hof 1759. 4. Gedanken über die großen Orgeln, von ebenb. Leipz. 1762. 4. Tractat von den unverschämten Entzernern der Orgel, von ebenb. Erl 1764. 4. Versuch einer Anleitung zur Disposition der Orgelstimmen . . . von J. G. E. Waldburg 1778. 8. — U. Werkmeisters Orgelprobe. 1681. 12. Verm. unter dem Titel: Erweiterte Orgelprobe, Quedl. 1698. 4. Leipz. 1754. 8. — Exam. Organ. pneumat. oder Orgelprobe, von Casp. Ernst Carutius, Alst. 1683. — Grundregeln von der Structur und den Requisitis einer untafelhaften Orgel . . . von G. Preus, Hamb. 1729. 8. (Ist aus dem vorhergehenden ausgeschrieben.) — Unterr. wie man ein neu Orgelwerk . . . examiniren, und so viel möglich probiren soll von Werner Fabricius, Leipz. 1756. 8. (Da der Verf. schon im J. 1679 starb, so ist das Werk, wahrscheinlicher Weise, auch schon früher gedruckt worden.) — Auch gehören, im Ganzen, noch die Beschreibungen einzelner Orgelwerke hieher, wovon sich die Anzeigen in M. Jac. Adlunds Anleit. zur musikal. Gelahrtheit S. 396 u. f. 2te Aufl. und in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Musik, S. 260 und 331 finden. — Von der Geschichte der Orgel; Oorsprong en Voortgang der Orgelen . . . door Gerh. Havinga, Alkmaer 1727. 8. — Histor. Abhandl. von der Erfindung, Gebrauch, Kunst und Vollkommenheit der Orgeln . . . von Joh. Gottfr. Mittag, Lüneb. 1756. 4. — Orgelhistorie, von Joh. Ulr. Sponsel, Nürnberg. 1771. 8. — Auch enthält die Vorrede zum 4ten Th. des angeführten Werkes von D. Bedos noch eine abgekürzte Geschichte der Orgel; so wie der 2te Th. des Syntagm. Music. oder die Organographia des M. Prätorius, Hawkins und Burneys Gesch. der Musik, und a. Werke mehr, sehr

sehr viele Beiträge dazu liefern. Daß dieses Instrument, ursp. ünglich, nicht das war, was es jetzt ist, versteht sich von selbst. Die älteste Spur von ihrem Daseyn findet sich in einem, dem Kaiser Julian beigelegten griechischen Epigram in der Anthologie. (In Brunks Anal. Bd. 2. S. 403. II.) In Griechenland wäre also ihr Ursprung zu suchen. Zu Rom soll sie der Papst Vitalianus (657 671.) eingeführt haben; und nach Deutschland soll die erste ums J. 756. als ein Geschenk vom Kaiser Constantin zu Constantiaopel an den Pipin, gekommen seyn. (S. Lamb. Schafnaburg. ad An. 756. in Struv. Script. Rer. Germ. Bd. 1. S. 310.) Auch sind die Erfinder Einzeler Stücke daran, als des Pedals, von einem Deutschen, Namens Bernhard, ums J. 1480. (S. Ant. Cooc. Sabellici Rhaph. Histor. Ennead. VIII.) der Windwage, von Christn. Försner, (ums J. 1680.) bekannt. — Nachrichten von besondern, hieher gehörigen Erfindungen: Descrizione dell' Arciorgano nel quale si possono eseguire i tre generi della Musica diaton. cromat. ed enarmonica, da D. Nic. Vincentino, Ven 1561. f. — Galleria Armonica di Mich. Todini, R. 1676. 12. — Machina pneumatica, invent. da M. G. Baillioni im 10ten Bde. S. 489 des Giorn de' Letterati — Testatura quinqueformis Panarmonico. Metathetica . . . cujus ope soni omnes musici excitantur . . . labore Mich. de Dulicz Bulyowsky, Durl. 1711. 4. —

Anweisungen zu vermischten Instrumenten: De Tintinnabulo Nolano, lucubratio, Ant. Ioa. Bapt. Pacichellius, Neap. 1693. 12. — Instructions for the *Sticcado Pastorale*, by Jam. Bremner, Lond. f. a 4. — Methode de jouer le *Biffex*, p. van Hecke (S. Essai sur la Mus. Bd. III. S. 700.) — Mem. sur la *Vieille*, en D. La Re. . . p. Baton le jeune, im Merc. de France, Octobr. 1757. — Meth. pour apprendre à jouer du *Tambourin*, p. Mr. Carbonel, Par.

1766. — Methode facile pour la *Viole d'amour*, p. Mr. Milandre, Par.
 1782. — Meth. pour apprendre facilement à jouer de la *Mandoline*, à 4. et à 6 cordes, p. Mr. Fouchetti, Par. 1770. — Methode raisonnée pour passer du Violon à la *Mandoline*, p. Mr. Leone, Par. 1783. — Lettre sur la nouvelle *Harmonique* ... Par. 1776. (Der Verf. Maz auch will, Statt der Finger, den Haarbogen zum Spielen gebraucht wissen.) — Anleit. zum Selbstunterricht. auf der Harmonika, von Joh. Chr. Müller, Leipz. 1788. 4. — Ueber die Harmonika, ein Fragment von J. B. Röllig, Berl. 1788. 8. Beschreibungen von diesem Instrumente liefern: Nachr. von einem neuen musikal. Instrument, Harmonica genannt, von Albr. Lud. Fdr. Meißner, im 59sten St. des Hannoverschen Magazines, in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1766. — Beschr. der Harmonica des H. Gränklins, im 4ten Bde. S. 116 der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. — Ueber das neu erfundene Instrument Harmonika, im Anhang der Leipz. Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. — Beschreibung der Harmonika des H. v. Meyer, in dem Journ. von und für Deutschland, für das J. 1784. Mon. Jul. — Nachr. von der Rölligschen Harmonika, im 9ten Bde. der Berl. Monatsschrift, S. 175. Es verdienet übrigens bemerkt zu werden, daß, vor Gränklin, schon unter andern, ein bekannter englischer Projectmacher, Pockrich, der durch die Pockiade des Newburgh verewigt worden ist, auf zusammen gestellten Gläsern spielte, welche er die Angelic Organ nannte (S. Life of J. Carteret Pilkington, Lond. 1761. 12. 2 B.) —

Nachrichten von einzeln vermischten Instrumenten: Kurze Beschr. von der Construction und den Arten der Trommet Marin, von Joh. Hier. Gravius, Brem. 1681. 8. — Explicat. des différences des sons de la corde fendue sur la Trompette marine, von Phil. de la Hire, im 9ten Bd. S. 500. der Mem. de l'Acad. des Sciences zu Pa-

ris. — A new Tuning of the Lyra-Viol, by Mr. Salvetti, in den Philos. Transact. — Abbildung und kurze Erklärung der musikal. Instrumente der Japaner, aus Charlevoix Gesch. von Japan, Deutsch im 3ten Bd. S. 160. der Mislerschen Bibl. — Account of a Musical Instrument which was brought by Capt. Fourneau from the Isle of Amsterdam in the South-Sea in the Year 1774. by Jos. Steele, in den Philos. Transact. v. J. 1775. S. 69. — La Tonotechnie, ou l'art de noter les Cylindres, p. le P. Mar. Dom Jos. Engramelle Par. 1775. 8. —

Interessant.

(Schöne Künste.)

Im allgemeinen Sinn ist das Interessante *) dem Gleichgültigen entgegengesetzt, und alles, was unsere Aufmerksamkeit reizet, kann auch interessant genannt werden. Vorzüglich aber verdienet dasjenige diesen Namen, welches die Aufmerksamkeit nicht bloß, als ein Gegenstand der Betrachtung, oder eines vorübergehenden Genusses, reizen, sondern was eine Angelegenheit für uns ist, und uns einigermaßen zwinget, unsere Begehrungskräfte anzustrengen. Wir nennen eine Situation in dem epischen oder dramatischen Gedicht interessant, nicht in so fern sie uns bloß gefällt, oder in so fern sie angenehme oder unangenehme Empfindungen erweckt, sondern nur in so fern es eine Angelegenheit für uns selbst wird, daß die Sachen, nach der Lage, darin wir sie sehen, einen gewissen Ausgang nehmen.

Ex 2

Es

*) Es ist wol gleichgültig, ob man Interessant oder Intressant schreibt. Die französische Sprache hat das e aus dem lateinischen in diesem Worte beibehalten, die englische hat es verworfen.

Es giebt Gegenstände, die wir mit einigem Vergnügen betrachten, ohne starken Antheil daran zu nehmen. Wir sehen sie als ergötzende Gemählde vor uns, und beobachten das, was sich darin verändert, als bloße Zuschauer, denen es einigermaßen gleichgültig ist, wie die Sachen laufen, wenn nur nichts widriges daben geschieht. So sieht ein müßiger Mensch aus seinem Fenster auf die herumwandelnden Menschen herunter, und ist zufrieden, wenn nur immer etwas Neues vor sein Gesicht kommt. In dieser Fassung lesen wir auch bisweilen Beschreibungen von Ländern, oder Erzählungen von Geschichten, an denen wir weiter keinen Antheil nehmen, als daß wir uns dabey die Zeit vertreiben. Von dergleichen Dingen sagt man nicht, daß sie interessant seyen, weil sie als Sachen angesehen werden, die unsre Personen, oder unsern Zustand, weiter nichts angehen.

Es kann auch seyn, daß Gegenstände dieser Art ziemlich starken Eindruck auf uns machen, ohne darum im engen Verstand interessant zu seyn. Die Vorstellungen, bey denen wir uns größtentheils leidend verhalten, wo wir bloß genießen, die Sachen seyen gut oder böse, sind noch nicht von der interessanten Art. Man kann uns freudig, traurig, zärtlich, wollüstig machen, und uns durch dergleichen Empfindungen angenehm unterhalten, ohne uns lebhaft zu interessiren. Wir nehmen alle diese Eindrücke gern an, weil sie unterhaltend sind, oder uns gleichsam angenehm einwiegen; aber wir finden uns dadurch in keine merkliche Wirksamkeit gesetzt; es würde uns alles eben so gefallen, wenn auch die Empfindungen anders, als wirklich geschieht, auf einander folgten.

Wenn uns aber Gegenstände vor-

kommen, die unsre Wirksamkeit auf-
fobern; wobey wir uns als mit-
wirkende Wesen zeigen; bey denen
wir Entwürfe machen; die Wünsche,
Furcht und Hoffnung in uns erwe-
ken; wo uns daran gelegen ist, daß
die Sachen gewisse Wendungen neh-
men, und wo wir uns wenigstens in
Gedanken thätig erzeigen, etwas zu
dem Fortgange der Sachen beizutra-
gen: alsdenn werden diese Gegen-
stände interessant genannt.

Das Interessante ist die wichtigste
Eigenschaft ästhetischer Gegenstände,
weil der Künstler dadurch alle Ab-
sichten der Kunst auf einmal erreicht.
Erstlich ist er versichert uns dadurch
zu gefallen. Denn ob es gleich schei-
net, daß der ruhige Genuß angeneh-
mer Empfindungen der erwünschteste
Zustand sey, so zeigt sich doch bey
näherer Untersuchung, daß die in-
nere Wirksamkeit, oder Thätigkeit,
wodurch wir uns selbst, als freye
aus eignen Kräften handelnde Wesen
verhalten, die erste und größte Ange-
legenheit unsrer Natur sey. Diese
Wirksamkeit ist der erste, wahre
Grundtrieb unsers Wesens, der Ei-
gennuß, oder das Interesse, welches
einige Philosophen zur Quelle aller
Handlungen machen. Also kann der
Künstler uns durch nichts mehr
schmeicheln, uns durch nichts mehr
gefallen, als wann er uns durch
interessante Gegenstände in Wirk-
samkeit sehet. Jeder Mensch wird
gestehen, daß die glücklichsten Tage
seines Lebens diejenigen gewesen sind,
wo seine Seele die größte Wirksam-
keit geäußert hat.

Noch wichtiger werden interessante
Gegenstände dadurch, daß sie über-
haupt die innere Wirksamkeit des
Geistes, die eigentlich den Werth
des Menschen ausmacht, vermehren.
Nicht die sanften, seligen, enthu-
siastischen Seelen, die nach dem ruhi-
gen Genuß innerer Wollust, wenn
sie auch noch so himmlisch wäre,
schwächen; sondern die lebhaften,
thäti-

thätigen, nach Wirksamkeit durstigen Menschen, sind das, wozu die Natur uns hat machen wollen. Also besteht der größte Werth des Menschen in einer nervichten wirksamen Seele. So wie aber die Kräfte des stärksten Körpers durch Ruhe und Müßiggang erschaffen, da ein Mensch von mittelmäßigen Leibeskräften durch beständiges Arbeiten stark wird: so werden auch die Nerven der Seele durch bloßen Genuß gleichsam gelähmt. Dieses Einschlafen aber können die schönen Künste hindern, wenn sie uns durch interessante Gegenstände zur Wirksamkeit reizen. Dadurch allein leisten sie uns schon einen sehr wichtigen Dienst.

Auf das vollkommenste aber erfüllt der Künstler die Pflichten seines Berufs, wenn er die gereizten Kräfte der Seele zugleich vortheilhaft lenket; wenn er uns jederzeit für Recht und Tugend interessirt. Hingegen handelt er auch verrätherisch an dem Menschen, wenn er aus Muthwillen, oder aus verkehrtem Herzen, oder auch bloß aus Unverstand, den wirkenden Kräften eine schlechte Lenkung giebt. Dieses ist der Fehler, den man mit Recht dem Moliere und noch andern comischen Dichtern Schuld giebt, die nur gar zu oft die Zuschauer für die Bosheit oder für das Laster interessiren.

Wer andre rühren will, sagen die Kunsttrichter, der muß selbst gerührt seyn; mit eben so viel Grund kann man sagen, daß der, welcher ein interessantes Werk machen will, eine wirksame interessirte Seele haben müsse. Vergeblich würde man einem überall kaltsinnigen und bloß zum Betrachten aufgelegten, oder einen bloß nach Genuß schwachtenden Menschen zurufen, er soll interessant seyn. Er wird die Wirksamkeit unsers Herzens nicht rege machen, wo er nicht selbst mit Wärme Theil nimmt.

Künstler, denen eine liebliche Gegend, und ein sanftwehender Zephyr wichtigere Gegenstände sind, als Berathschlagungen, oder Unternehmungen, bey denen die wirkenden Kräfte ins Spiel kommen, können nicht sehr interessiren. Dazu gehört eine wirksame Seele, die gern selbst handelt, und an andrer Handlung Antheil nimmt; die sich eine Angelegenheit daraus macht, überall Ordnung zu bewirken und Unordnung zu hindern; die leicht Feuer fängt, wo sich die Gelegenheit zeigt, das Gute zu thun, oder etwas Böses zu hintertreiben; die nicht nur ihre eigenen, sondern auch fremde Angelegenheiten fühlt, oder der vielmehr Nichts, was andre Menschen angeht, fremd ist; die, wie Haller es edel ausdrückt, sich in jedem andern findet. Mit einem Worte, der Künstler, der interessant seyn soll, muß jede allgemeine und besondere Angelegenheit der Menschen zum Hauptgegenstand seines beschäftigten Geistes gemacht haben. Dadurch kommt ihm selbst alles interessant vor, und denn ist er im Stand auch uns in sein Interesse zu ziehen. Ein neuer Beweis, daß der große Künstler ein Philosoph und ein rechtschaffener Mann seyn müsse.



Ausführlicher, und vortreflich, ist diese Materie behandelt in den Gedanken über das Interessirende, im 12ten Bde. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. von C. Garve, verm. in der Samml. f. Abhandlungen, Leipz. 1779. 8. S. 253. — Ferner handelt davon J. Meidel, im 16ten Abschn. f. Theorie der sch. Künste, S. 324. der 1ten Aufl. — J. E. König im 17ten Abschn. f. Philosophie der sch. Künste, S. 445 (welcher das für anziehend erklärt, wovon wir uns nur mit Mühe und Zwang losreißen können.) — E. Meiners, im 10ten Cap. f. Grundr. der Theorie und

Ex 3 Besch.

Gesch. der sch. Wissensch. S. 42. — Das 4te Kap. des vierten Buchs der *Art de sentir et de juger en matiere de gout*, S. 247. der Ausg. von 1788. (worin das Interessante aus der *contrainte du jeu des ressorts*, que l'on nomme *intrigue* abgeleitet wird.) — Von dem Interessanten des Lustspieles, *Cailhava*, im 22ten Kap. des 1ten Bds. s. *Art de la Comedie*, S. 384. der Ausgabe von 1772. —

Intermezzo.

(Schauspiel.)

Gegenwärtig giebt man diesen Namen italienischen, comischen, oder vielmehr possilichen, Opern, wo nur zwei oder drei Personen vorkommen; weil dergleichen Stücke ehemals in Italien zwischen den Akten oder Aufzügen der großen Oper, zum lustigen Zeitvertreibe, vorgestellt worden. Da dieses ganze Schauspiel bloß zum Lachen gemacht ist, so haben sowohl die Dichter, als die Tonsetzer und Sänger völlig freye Hand, alles so possilich zu machen, als sie wollen. Weil aber vorausgesetzt wird, daß die Zuschauer, die man durch das Intermezzo belustigen will, Personen von Geschmack und von feiner Lebensart sind, so muß man sich nicht einbilden, daß alle Possen für dieses kleine Schauspiel gut genug seyen. Das Wahre und seine Lächerliche ist schwerer zu treffen, als irgend eine andre ästhetische Eigenschaft *). Daher sind auch die meisten Intermezzo, die man zu sehen bekommt, höchst elend.



(*) Ursprünglich waren, wie Artenga in der Gesch. der ital. Oper, B. 1. S. 206. d. U. erzählt, es nichts als Madrigale, welche, zwischen den Aufzügen, mit mehreren Stimmen gesungen wurden, und des-

*) S. Pöcherlich.

ren Inhalt mit dem Stücke in einiger Beziehung stand. Eines der ältesten und schönsten ist das *Combattimento d'Appolline col serpente* von Gio. Barbi, wovon sich, ebend. ein Auszug findet. Bald aber arteten sie, eben die dem Schriftsteller, S. 317. zu Folge, aus, setzten eigene Handlungen für sich vor, und wurden der Haupttheil der ernstern Oper. — Nachr. von dem erstern giebt *Quadrio* in s. *Stor. e Rag. d'ogni Poesia*, Vol. III. P. 2. S. 503. — S. übrigens den Art. *Operette*.

Intervall.

(Musik.)

Das Verhältniß zweyer Töne in Absicht auf ihre Höhe; oder der Sprung, den die Stimme zu machen hat, um von einem niedrigeren auf einen höhern Ton zu kommen. Es liegen zwischen dem tiefsten vernehmlichen Ton und dem höchsten unendlich viel Grade, deren jeder gegen den tiefsten Ton ein besonderes Intervall ausmacht; so daß die Anzahl der Intervalle unendlich ist. Aber aus dieser unendlichen Menge hat man nur wenige mit besondern Namen bezeichnet, und nach ihrer eigentlichen Größe bestimmt *); nämlich nur die, welche entweder, in dem System der Töne, als wirkliche Stufen vorkommen, oder doch zur Kenntniß des Systems und zur Beurtheilung der Harmonie dienen, ob sie gleich in dem Gesange selbst nicht

*) Die Größe eines Intervalls wird durch die Länge der beyden Saiten ausgedrückt, welche die Töne angeben. Wenn man z. B. sagt, die große Secunde sey $\frac{9}{8}$, so will dieses so viel sagen, daß das Intervall zwischen zwey Tönen, davon der tiefere von einer Saite angegeben wird, die 9 Fuß lang ist, der höhere von einer Saite, die 8 Fuß lang ist, eine große Secunde sey. Dieses wird im Artikel *Klang* ausführlicher gezeigt.

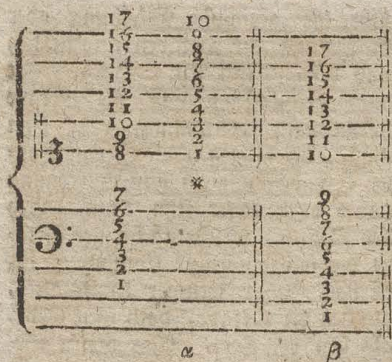
nicht vorkommen. Man ist auf die Betrachtung dieser letztern Art der Intervalle gekommen, da man die verschiedenen Stufen, oder Schritte des Tonsystems unter einander verglichen hat. So hat man in dem diatonischen System die Stufe C-D, welche einen großen Ton $\frac{9}{8}$ ausmacht, mit der Stufe D-E, die ein kleiner Ton $\frac{8}{9}$ ist, verglichen, und gefunden, daß dieser um $\frac{1}{81}$ kleiner ist, als jener, und diesem Unterschied hat man den Namen Comma gegeben. Auf eben diese Weise hat man den großen Ton $\frac{9}{8}$ mit dem halben Ton $\frac{1}{2}$ verglichen, und gefunden, daß jener um $\frac{1}{128}$ größer, als dieser sey, und dieses Intervall, das auch eine Art des halben Tones ausmacht, ein Limma genannt. Die vornehmsten Intervalle von dieser Art sind das Comma, die Diesis, das Diatessisma, und das Limma, deren Ursprung und Größe in andern Artikeln angezeigt worden *). Von diesen Intervallen ist das gemeine diatonische Comma $\frac{1}{81}$, am vorzüglichsten zu merken, weil es eigentlich das höchste erlaubte Maß der Abweichung von der völligen Reinheit ist.

Um dieses deutlich zu verstehen, hat man zu bemerken, daß bey dem Gesang C-D-E das Ohr zwischen der erstern Stufe C-D und der andern D-E, keinen merklichen Unterschied empfindet, sondern sie für gleich groß hält, obschon die erstere einen großen Ton $\frac{9}{8}$, und die andre einen kleinen Ton $\frac{8}{9}$ ausmacht, der, wie vorher angemerkt worden, um das Comma $\frac{1}{81}$ kleiner, als jener ist. Man hat auf der andern Seite gesehen, daß bey dem Sprung einer Octave C-c der letztere Ton vollkommen rein seyn müsse, und daß dem

Ohr die geringste Erhöhung oder Vertiefung der Octaven empfindlich und beschwerlich sey. Daraus hat man geschlossen, daß die Octave nothwendig vollkommen rein seyn müsse, da hingegen die Secunde ohne Schaden um ein ganzes Comma höher oder tiefer seyn kann. Bey der Quinte, welche nächst der Octave die vollkommenste Consonanz ist, ist das Gehör weniger empfindlich, als bey der Octave, doch weit mehr, als bey der Terz. Aus diesen Beobachtungen hat man denn den Schluß gemacht, daß dissonirende Intervalle von ihrer Natur nichts verlieren, wenn sie um ein Comma ($\frac{1}{81}$) zu hoch oder zu tief sind; daß aber die consonirenden um kein Comma zu hoch oder zu tief seyn dürfen, ohne etwas von ihrer Natur zu verlieren. Da die kleine Terz zunächst an die Secunde gränzet, so kann sie zur Noth noch ein Comma über sich vertragen; die große Terz aber verträgt dieses weniger; für die Quarten und Quinten aber wäre der Mangel eines ganzen Comma schon zu beschwerlich. Diese Anmerkung muß man bey der Temperatur des Systems vor Augen haben, um nicht unbrauchbare Intervalle in das System einzuführen. Es ist unnöthig über die kleinern Intervalle, die keine wirklichen Stufen in dem System ausmachen, weitläufiger zu seyn.

Wichtiger ist die Betrachtung der Intervalle, die als wirkliche Stufen in dem Gesang vorkommen. Diese haben ihre Namen von der Art, wie die Töne in Noten gesetzt werden, bekommen; und um diese Namen auf einmal zu fassen, darf man nur die Stufen des Notensystems von unten auf mit Zahlen bezeichnen, wie hier:

*) S. Comma; Diesis; Enharmonisch; Limma.



Man muß hier voraussetzen, daß allemal die Stufe, worauf die Note des Haupttones, aus welchem gespielt wird, steht, mit 1 bezeichnet werde. Wenn das Stück aus C gespielt wird, so ist die Bezeichnung, wie bey α ; wird aus A gespielt, so ist sie wie bey β , u. s. f. Von da aus werden die andern Stufen der Reihe nach mit den Zahlen, wie sie auf einander folgen, bezeichnet. Auf diese Weise bekommt der höhere Ton, in Absicht seines Abstandes von dem Grundtone, das ist, das Intervall, den lateinischen Namen der Zahl, womit die Stufe, darauf er steht, bezeichnet ist. Also ist D die Secunde, E die Terz, F die Quarte und so fort, von C. Eben dieses gilt auch, wenn man einen andern Ton, z. E. A, für den untersten annimmt, wie im zweyten Beyspiel zu sehen ist.

Daher sind ehemals so viel verschiedene Namen der Intervalle entstanden, als in dem System Stufen gewesen. Die Neuern haben diese Namen nicht alle behalten, sondern geben fast allezeit den Tönen, die das Intervall der Octave überschreiten, wieder die Namen, die sie haben würden, wenn die achte Stufe wieder mit 1, die neunte mit 2 u. s. f. bezeichnet wären, wie bey *. Was also nach der ersten Bezeichnung eine None, Decime, Undecime wäre, wird auf diese Art zur Secunde, Terz und Quarte. Diese hat man verdoppelt, oder

auch bisweilen zusammengesetzte Intervalle genannt. Doch giebt es auch Fälle, wo die alten Namen: None, Decime u. s. f. müssen beybehalten werden. Um alle Verwirrung zu vermeiden, wird es nöthig seyn, daß wir zeigen, wo dieses geschehen muß.

Zuvörderst muß man die verdoppelten Intervalle bey Verfertigung eines doppelten Contrapunkts, nach den alten Namen, None, Decime, Undecime u. s. f. benennen, weil sonst leicht eine Verwirrung entstehen könnte. Wenn man z. E. eine Stimme in die Duodecime versetzen will, so muß man sich folgende Vorstellung von der Veränderung der Intervalle vorzeichnen:

12. 11. 10. 9. 8. 7.

1. 2. 3. 4. 5. 6. *)

Zum Contrapunkt in der Quinte aber folgende:

5. 4. 3. 2. 1. 2. 7.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Voraus zu sehen ist, daß im erstern Falle die Stimmen ganz anders klingen, als im andern.

Zweytens hat man auch bey dem Generalbass in der Bezifferung bisweilen nöthig, die Intervalle nach alter Art zu bezeichnen. Wenn z. E. bey dem Orgelpunct, der Accord der Septime mit der None so vorkommt, daß diese Dissonanzen, ehe sie aufgelöst werden, etliche Schritte heraufstehen, und dann wieder auf ihre vorige Stelle zurücktreten und aufgelöst werden, in welchem Falle die Bezifferung nach der neuen Art Verwirrung machen würde. So wäre es ungereimt und unverständlich, wenn man anstatt dieser Bezifferung: $\begin{smallmatrix} 8 & 9 & 10 & 11 \\ 7 & 8 & 9 & 10 \end{smallmatrix}$ diese brauchen wollte; $\begin{smallmatrix} 8 & 2 & 3 & 2 \\ 7 & 8 & 7 & 8 \end{smallmatrix}$.

Drittens giebt es Fälle, wo die None, ihrer Natur und Behandlung nach,

*) S. Contrapunkt, 1 Th. S. 580.

nach, von der Secunde unterschieden ist, so daß man ihr ihren eignen Namen der None nothwendig lassen muß. *)

Nach unserm heutigen System, kann eine und eben dieselbe Stufe ein höheres oder tieferes Intervall anzeigen; weil einige Stufen in der großen Tonart anders sind, als in der kleinen, und weil überdem der Ton auf einer Stufe durch * oder b erhöht oder erniedriget werden kann. Wenn die Note eines Tones auf derselben Stufe bleibet, sie sey ohne Bezeichnung, oder durch * oder b erhöht oder erniedriget, so behält das Intervall denselben Namen, nur mit dem Zusatz groß, oder klein, ver-

mindert, oder übermäßig. Daher bekommt man mehrere Arten der Secunden, Terzen u. s. f. Außerdem aber hat beynahe jeder Grundton, sowohl der größern als der kleinern Tonart, eine von allen andern unterschiedene Tonleiter, wie aus der Tabelle der Tonleiter zu sehen ist. **) Was wir von dem Gebrauch dieser Intervalle anzumerken haben, wird in den besondern Artikeln über dieselben angeführt. Damit man aber die Namen aller Intervalle, mit ihren genauen Verhältnissen, wie sie in dem von uns angenommenen System vorkommen, auf einmal übersehen könne, wird hier folgende Tabelle eingerückt.

Tabelle der Intervalle.

1. Die übermäßige Prime.

Ihr Verhältniß.	Töne, wo sie vorkommt.
$\frac{243}{128}$ oder $\frac{128}{64}$ ($\frac{4096}{32768}$ †)	C. *C. D. *D. G. *G. ♭E. E. F. *F. B. H. ♭A. A.

2. Die kleine Secunde.

$\frac{16}{9}$ ($\frac{4832}{3456}$) oder $\frac{2048}{2187}$ oder $\frac{128}{125}$ ($\frac{4096}{32768}$) oder $\frac{243}{256}$	E. F. *F. G. H. c. A. B. *C. D. *D. E. F. ♭G. *A. H. *G. A. C. ♭D. D. ♭E. G. ♭A.
--	---

Æ 5

3. Die

*) G. None.

**) G. Tonleiter.

†) Diese Einsassung der Zahlen bedeutet so viel, daß das Verhältniß, wel-

ches also eingefast ist, von dem kurz vorhergehenden auch von dem selbsten Gehör nicht zu unterscheiden sey.

3. Die große Secunde.

Ihr Verhältniß.	Leute, wo sie vorkommt.
$\frac{8}{5}$	C - D. *C - *D. (bD - bE .)†)
	bE - F. (*D - *E.) E - *F.
	F - G. bA - B. (*G - *A.)
	B - c.
($\frac{161}{100}$)	A - H.
$\frac{3645}{2300}$	*F - *G. (bG - bA .) H - *c.
oder	
$\frac{9}{5}$	D - E.
($\frac{144}{95}$)	G - A.

4. Die übermäßige Secunde.

$\frac{27}{32}$	C - *D. D - *E. F - *G. G - *A.
	B - *c.
($\frac{115}{72}$)	bG - A.
oder	
$\frac{1024}{1215}$	bE - *E. bA - H. bD - E.

5. Die verminderte Terz.

$\frac{8}{5}$	*C - bE . *D - F. E - bG . *E - G.
	*G - A. *A - c. *H - d.
($\frac{161}{100}$)	A - bC .
oder	
$\frac{3645}{2300}$	*F - bA . H - bD .

6. Die kleine Terz.

$\frac{5}{6}$	E - G. H - d.
($\frac{151}{92}$)	A - c.
oder	
$\frac{1024}{1215}$	bE - bG . (*D - *F.) *G - H.
	(bA - bC .) *C - E. (bD - bF .)
oder	
$\frac{27}{32}$	C - bE . D - F. F - bA . G - B.
	B - bD .
($\frac{125}{97}$)	*F - A.

7. Die

†) Diese Einkleidung der Intervalle deutet an, daß das so eingekleidete Intervall eben dasselbe sey, als das nächstvorher-

gehende, und daß es, nachdem es die Tonart erfordert, auf die eine, oder die andere Weise geschrieben werde.

7. Die große Terz.

Ihr Verhältniß.	Töne, wo sie vorkommt.
$\frac{4}{3}$ ($\frac{128}{101}$) oder ($\frac{403}{312}$)	C-E. D- [*] F. G-H. F-A.
($\frac{13041}{10384}$) oder $\frac{64}{51}$	E- [*] G. [*] F- [*] A. (^b G-B.) H- [*] d. A- [*] c. ^b D-F. ([*] C- [*] E.) ^b E-G. ^b A-c. ([*] G- [*] H.) B-d.

8. Die verminderte Quarte.

$\frac{64}{81}$ oder ($\frac{405}{312}$) ($\frac{13041}{10384}$)	[*] C-F. [*] D-G. [*] G-c. [*] A-d. E- ^b A. [*] F-B. H- ^b e. A- ^b d.
---	--

9. Die vollkommene Quarte.

$\frac{3}{4}$ oder ($\frac{8192}{10535}$) oder ($\frac{161}{216}$) oder ($\frac{120}{161}$)	C-f. D-G. ^b E- ^b A. ([*] D- [*] G.) F-B. [*] F-H. G-c. [*] G- [*] c. (^b A- ^b d.) B- ^b e. ([*] A- [*] d.) H-e. [*] C- [*] F. (^b D- ^b G.) A-d. E-A.
---	---

10. Die übermäßige Quarte.

$\frac{32}{45}$ ($\frac{1024}{1449}$) oder ($\frac{729}{1024}$)	C- [*] F-H. B-e. ^b E-A. D- [*] G. G- [*] c.
--	---

11. Die falsche Quinte.

$\frac{32}{45}$ ($\frac{1449}{2048}$) oder ($\frac{512}{729}$)	E-B. [*] F-c. H-f. A- ^b e. [*] C-G. [*] G-d.
---	--

12. Die vollkommene Quinte.

Ihr Verhältniß.	Töne, wo sie vorkommt.
$\frac{3}{2}$ (113) oder $\frac{1021}{688}$ oder $\frac{108}{61}$ oder $\frac{161}{96}$	C-G. \flat D- \flat A. (*C-*G.) \flat E-B. (* \flat D-*A.) E-H. F-c. Gd. \flat A- \flat e. (*G-*d.) B-f. H-*f. *F-*c. (\flat G. \flat d.) D-A. A-e.

13. Die übermäßige Quinte.

$\frac{81}{728}$ oder $\frac{256}{103}$ ($\frac{192}{243}$)	C-*G. D-*A. F-*c. G-*d. \flat E-H. \flat A-e. B-*f. \flat D-A.
--	---

14. Die kleine Sexte.

$\frac{5}{3}$ ($\frac{161}{236}$) oder $\frac{405}{236}$ ($\frac{8192}{11041}$) oder $\frac{81}{728}$	E-c. *F-d. H-g. A-F. *D-H. (\flat E- \flat c.) *G-e. B- \flat g. (*A-*f. *C-A. C- \flat A. (*H-*g.) D-B. F- \flat d. (*E-*c.) G- \flat e.
---	--

15. Die große Sexte.

$\frac{3}{2}$ ($\frac{96}{161}$) oder $\frac{213}{2848}$ oder $\frac{16}{27}$ $\frac{161}{270}$	D-H. G-e. C-A. *F-*d. G- \flat e.) H-*g. (\flat C- \flat A.) E-*c. (\flat F- \flat d.) *C-*A. (\flat D-B.) \flat E-c. (*D-*H.) F-d. \flat A-f. (*G-*e.) B-g. A-*f.
---	--

16. Die verminderte Septime.

Ihr Verhältniß.	Stimme, wo sie vorkommt.
$\frac{16}{27}$	*C-B. *D-c. *E-d. *G-f.
$(\frac{161}{276})$	*A-g.
oder	A- \flat g.
$\frac{1215}{2648}$	E- \flat d. *F- \flat e. H- \flat a.

17. Die übermäßige Septe.

$\frac{9}{16}$	C-*A. D-*H. \flat E-*c.
$(\frac{90}{171})$	F-*d. \flat G-c. B-*g.
oder	C-A.
$\frac{2048}{3645}$	\flat D-H. \flat A-*f.

18. Die kleine Septime.

$\frac{9}{16}$	C-B. D-c. \flat E- \flat d. (*D-*c.)
$(\frac{90}{171})$	F- \flat e. *F-e. G-f. B- \flat a.
oder	(*A-*g.
$\frac{2048}{3645}$	H-a.
oder	*C-H. *G-*f. (\flat A-g.
$\frac{5}{9}$	E-d.
$(\frac{161}{288})$	A-g.

19. Die große Septime.

$\frac{8}{15}$	C-H. F-e. G-*f.
$(\frac{256}{483})$	B-a.
oder	D-*c.
$\frac{2187}{4096}$	E-*d. \flat G-f. (*F-*c.
oder	H-*a.
$\frac{135}{256}$	A-*g.
$(\frac{4347}{8192})$	\flat D-c. \flat E-d. \flat A-g.
oder	
$\frac{128}{243}$	

20. Die verminderte Octave.

Ihr Verhältniß.	Töne, wo sie vorkommt.
$\frac{1}{2} \frac{2}{3}$ oder $\frac{1}{2} \frac{3}{4}$ ($\frac{4}{8} \frac{3}{9} \frac{2}{6}$)	*C - c. *D - d *G - g. E - ^b e. *F - f. H - b. A - ^b a.

21. Die Octaven sind alle rein $\frac{1}{2}$ *).

Von den Intervallen (und Tonleitern) handeln: Observat. mus. oder musikalische Anmerk. welche bestehen in Eintheilung der Töne, deren Eigensch. und Wirkungen von G. Preus, Greifsw. 1706. 4. — Abhandl. von den musikalischen Intervallen und Geschlechtern, von Joh. Ad. Scheibe, Hamb. 1739. 8. — Geneal. allegor. intervallor. Octavae diatonochromaticae d. i. Geschlechtsreaster der Intervallen . . . nach Anleitung der Klänge, so das große Waldhorn giebt. . von G. Andr. Sorge, Hof 1741. 8. — Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz, von Christ. Gottl. Schröder, im 4ten Th. des 3ten Bds. der Miglerischen Bibl. S. 685. — G. Phil. Telemanns neues musikalisches System, nebst Schröders Beurtheilung desselben, ebend. S. 713. und vollständig in Scheibens Abhandl. von der musikal. Composition, Leipz. 1773. 4. S. — Versuch über die musikal. Intervallen, in Ansehung ihrer wahren Anzahl, ihres eigentlichen Sitzes, und natürlichen Vorzuges in der Composition, von Jdr. Wilh. Riebt, Berl. 1753. 4. und eine Vertheidigung dieses Versuches (gegen Scheibe) in dem 1ten B. S. 414. der Histor. krit. Beytr. von Marburg. Auch gehören hieher ebendesselben: Zwo

*) Man hat in dieser Tabelle, um einige Drücke abzukürzen, den Ton $A - \frac{2}{3} b$ gesetzt, ob er gleich ganz genau $\frac{1}{2} b$ ist. S. Temperatur.

musikal. Fragen (ob der vollkommene Unterschied wirklich ein Intervall sey? und ob die verkleinerten und vergrößerten oder die erniedrigten und erhöhten Unisoni in der Musik zugelassen sind?) ebend. im 3ten Bde. S. 371. — Introduzione armonica sopra la nuova serie de' Suoni modulati oggidì, del Sign. Serra, R. 1768. 8. — Versuch einer Bestimmung der diatonischen Klangleiter in der weichen Tonart . . . in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1768. S. 205. — Descriptions dans l'intervalle d'une Octave du Systeme de partage de la dix-septieme majeure parfaite en Quintes égales, en son emploi dans la Tablature de quelques Instrum. de Musique, im Journ. des Sav. Nov. 1769. S. 88. — Della legge di continuità nella Scala musica. . del Padre Andr. Draghetti . . . Mil. 1772. 8. (Die Schrift ist durch eine Schrift des P. Sacchi, Della Divisione del tempo della Musica, die bey dem Art. Seiten angeführt ist, veranlaßt worden.) — Versuch einer musikalischen Intervallen-Tabelle, zur Zusammenziehung aller üblichen Tonleitern, Accorde und ihrer Verwechselungen . . von J. L. Nöling, Leipz. 1789. f. — Uebrigens kommt die Lehre von den Intervallen in mehreren, zur Theorie der Musik, und zur Gekunst gehörigen Schriften, welche bey dem Art. Klang, Satz, oder Setzkunst, Temperatur angezeigt sind, vor. Auch gehört, im Ganzen, noch das 5te Kap. aus Abtlungs

Anleitung zur musikal. Gelahrtheit, S.
291. der 2ten Aufl. hieher. —

J o n i s c h.

(Musik.)

Die jonische Tonart der Alten ist die, welche nach der heutigen Art Cdur genennet wird. Man hat auch einen jonischen Klangfuß, der aus vier Tönen besteht, davon die zwey ersten kurz und die zwey andern lang, oder umgekehrt die zwey ersten lang und die zwey andern kurz sind, und also einen ungeraden Takt ausmachen.

J o n i s c h.

(Baukunst.)

Die Jonier, welche sich ehemals in Kleinasien niedergelassen hatten, haben die besondere Art der Säulenordnung *) erfunden, die noch ist den Namen von ihnen hat. Vitruvius **) erzählt den Ursprung dieser Ordnung auf folgende Art. Die dreyzehn griechischen Colonien, die unter der allgemeinen Einführung des Ion, aus Griechenland ausgezogen waren und sich in Kleinasien niedergelassen hatten, baueten verschiedene Tempel, welche sie anfänglich nach dorischer Art aufführten, weil diese in ihrem ehemaligen Vaterlande gewöhnlich war. Als sie aber einige Zeit hernach den Tempel der Diana zu Ephesus zu bauen sich entschlossen hatten, saamen sie auf andre und zierlichere Verhältnisse, als die waren, die man an den dorischen Tempeln sah. Diese waren überhaupt nach den Verhältnissen der männlichen Gestalt eingerichtet, indem die Säule (ohne Fuß) mit dem Knauff, oder Capiteel, sechsmal hö-

her, als die Dike an dem untersten Ende des Stammes war; auch hatten sowohl die Säulen, als die übrigen Theile der Ordnung wenig zierliches. Um also etwas Schöneres zu machen, gaben die jonischen Baumeister den neuen Säulen nicht nur eine größere Höhe, indem sie dieselben (mit dem Fuß) achtmal höher machten, als der Stamm dick war, sondern auch noch überdem den Knauff, nach Anleitung des weiblichen Kopfpuges, verzieren. Die Voluten, oder Schnecken, an dem Knauff sollen nach Ähnlichkeit der, an beyden Schläfen damals üblichen Haarlocken gemacht worden seyn; die an den Kehlleisten, dem Wulst und Stab des Knauffs angebrachten Verzierungen und Schnitzwerke aber, von den an der Stirne geschnittenen und mit Schmut verzieren Haaren. Diese Ordnung hat hernach so viel Beyfall gefunden, daß verschiedene Baumeister die dorische für Tempel nicht mehr für schicklich gehalten haben *).

In der That hat die jonische Ordnung bey ihrer Einfalt große Schönheit, und macht dem Geschmak der alten Jonier viel Ehre. Sie steht zwischen dem ernsthaften, etwas rohen Wesen der Dorischen und dem Reichthum der Corinthischen in der Mitte. Sie unterscheidet sich hauptsächlich durch ihre, über den ganzen Knauff herunterhangende Schnecken, und durch die edle Einfalt ihres Gebälkes, dessen Fries entweder ganz glatt, oder mit Früchtschnüren und Laubwerk verzieret ist. Unter dem Kranz werden insgemein Zahnschnitte angebracht. Ehedem wurden die Schnecken an zwey Seiten des Knauffs nach Art aufgewickelter Rollen gemacht; daher die vordere und hintere

*) S. Ordnung.

**) L. IV. c. 1.

*) Vitruv. L. IV. c. 3.

hintere Seite des Knauffs ganz anders ausfahen, als die beyden andern, über welche die Rolle herging. Die Neuern aber haben diese Voluta meistens verlassen, und machen, wie schon einige Alten gethan, die Platte des Knauffs ausgeschweifte *); unter jeder der vier Ecken dieser Platte lassen sie eine doppelte Schnecke wie eine Haarlocke hervortreten, und dadurch werden alle vier Seiten des Knauffs völlig gleich; die unten stehenden Figuren werden diesen Unterschied deutlicher machen. Die erste stellt den Theil einer jonischen Säule nach alter Art vor, wie sie von vorne zu aussieht, die zweyte eben dieselbe von der Seite, und die dritte, wie sie ist gemacht wird. Nach dieser Art hat der jonische Knauff vier gleiche Seiten.

Winkelman sagt,**) daß an den alten jonischen Capitalern die Voluten in gerader Horizontallinie stehen, und zuweilen nur an den Ecksäulen, wie an dem Tempel des Erechtheus geschehen, †) herausgedreht worden; daß man in der letztern Zeit des Alterthums angefangen habe, alle Voluten herauszudrehen, so wie insgemein in neuern Zeiten geschieht. Dieser berühmte Mann drückt sich hier etwas verworren aus; denn die gerade Horizontallinie sagt hier nichts. Vermuthlich hat er sagen wollen, daß die beyden Voluten, an der vordern oder hintern Seite des Capitals in einer senkrechten Fläche gelegen haben. Dieses war eine natürliche Folge davon, daß das oberste

Glied des Knauffs, das Vitruvius den Abacus, die Platte oder den Deckel des Knauffs nennt, ein eigentliches Viereck gewesen,*) da es nachher, wie ist noch immer geschieht, an allen Seiten etwas emwärts gebogen und gegen die vier Ecken ausgeschweift worden, welches auch eine Verdrehung der Voluten verursacht hat, wie in der dritten Figur zu sehen ist.

Der jonische Knauff der Alten war niedriger, als man ihn jetzt macht, denn er hatte eigentlich keinen Hals und beynähe die Hälfte der Schnecken hing an den Säulensamm herunter. Gegenwärtig werden sie höher gemacht; aber auch schon in den spätern Gebäuden des Alterthums, wie in den Bädern des Diocletianus, sind sie höher, als Vitruvius angiebt. Der jonische Säulensfuß hat wenig von der einfachen völligen Schönheit dieser Ordnung. Die vierte Figur stellt einen solchen Fuß vor, wie ihn ein englischer Baumeister in den Ueberbleibseln des Tempels der Minerva Polias zu Priene in Jonien gefunden hat.**) Deswegen findet man auch schon bey griechischen Ueberbleibseln vielfältig den nachher erfundenen, so genannten attischen Säulensfuß unter jonischen Säulen, †) welcher ungleich besser mit der edlen Einfachheit dieser Säulenordnung übereinkommt, als der ursprüngliche jonische Fuß.

I.

*) So findet man sie schon in dem Tempel der Eintracht in Rom.

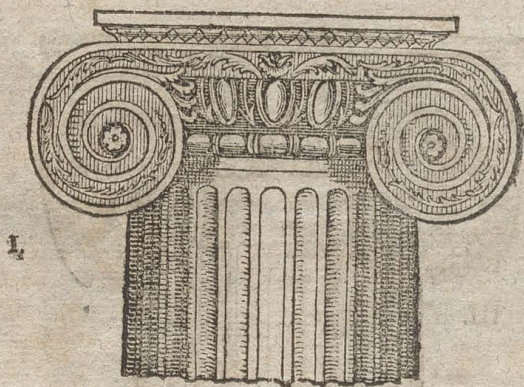
**) Anmerkung über die Baukunst der Alten. S. 31.

†) Auch an dem Tempel der Fortuna Virilis. S. Des - Goders.

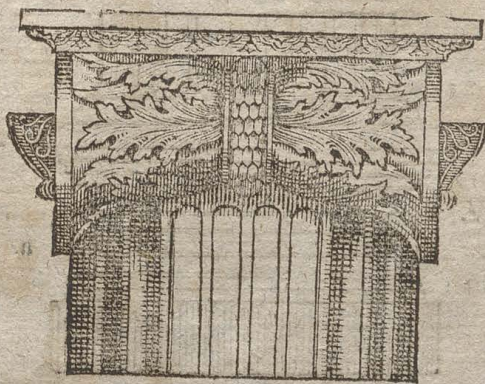
*) S. die 5te Figur, die ein Fragment eines antiken jonischen Gebäudes vorstellt.

**) S. *Ionian Antiquities published with permission of Dilettanti, Lond. MDCCCLXIX. Cap. II. Tab. II*

†) S. Attischer Säulensfuß.



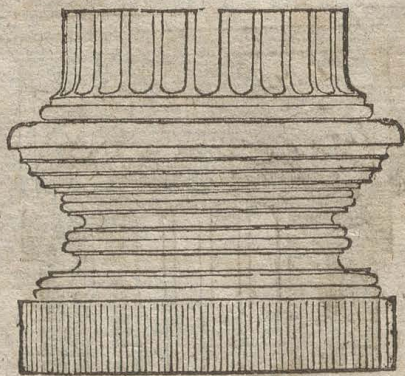
I.



II.



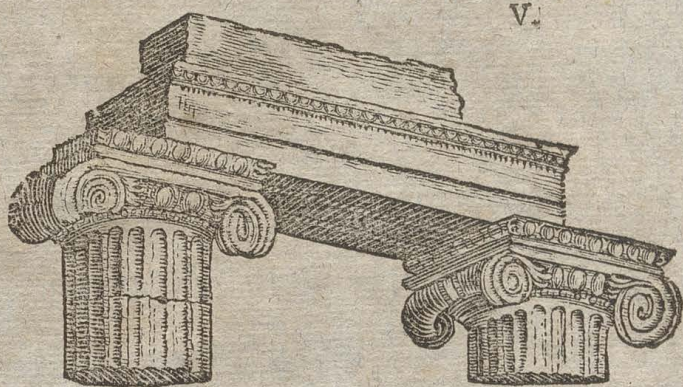
III.



IV.

BIBLIOTHECA
UNIV. IACELL.
CRACOVENSIS

V.

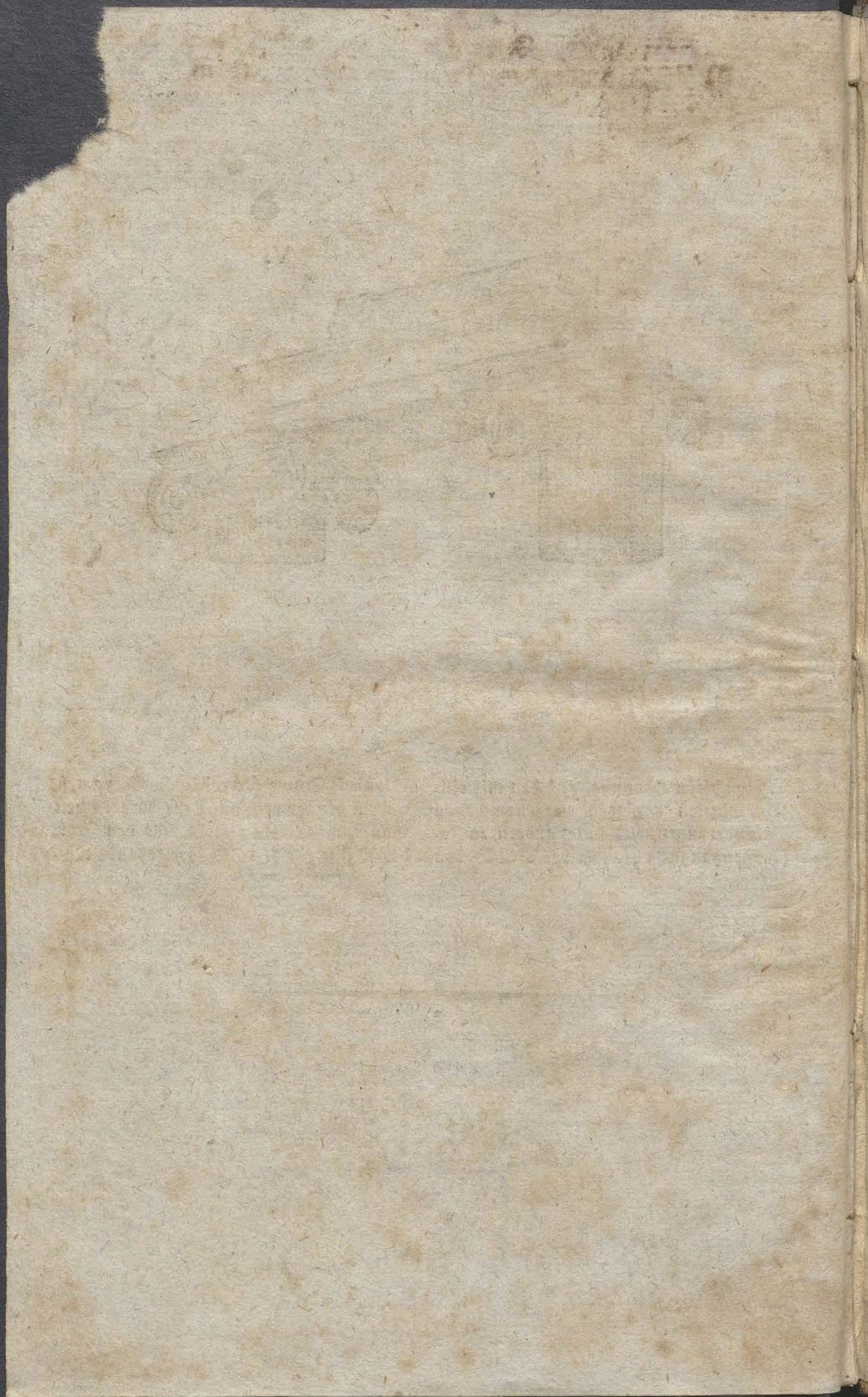


Von dieser Ordnung, und den mit einzeln Theilen derselben vorgenommenen Veränderungen, wird, unter andern, im Zusammenhang im 2ten K. des 2ten B. von

Blondels Cours d'Architect. S. 50 u. f. und in den Anweisungen zur bürgerlichen Baukunst, Leipz. 1784. 8. aus dem Ital. des Millizia, Th. 1. S. 79 gehandelt.

BIBLIOTHECA
UNIV. GRAEVENSIS





21612
 Nr inw. Autor Sulzer Johann Georg
 Dział Tytuł Allgemeine Theorie der
 Zeichen schoenen Kuenste Th. 2
 Data włączenia do biblioteki 11. IV. 1931
 Uwagi: 4372 2. Aufl.

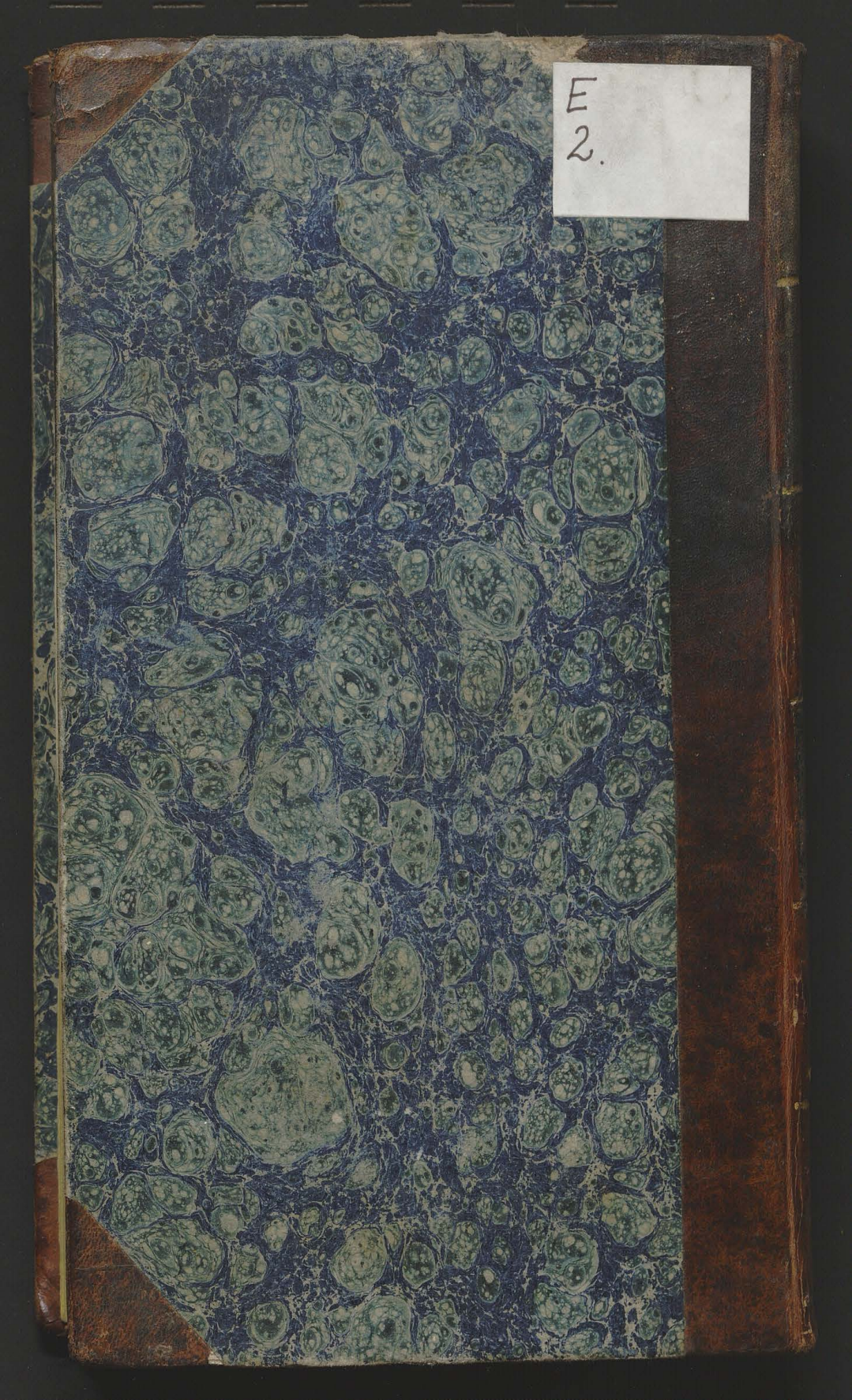
Nr czytelnika	Data		Nr czytelnika	Data	
	wypoż.	zwrotu		wypoż.	zwrotu

E.
 SiE. 14/2

Biblioteka Jagiellońska



stdr0021295

The image shows the front cover of an old book. The main surface is covered in marbled paper with a pattern of swirling green, blue, and cream colors. The spine and the four corners are reinforced with dark brown leather. A small white paper label is pasted onto the upper right corner of the marbled area.

E
2.